

ARCHÍVUMI FÜZETEK IX.

**Az ifjú Lukács
a kritika tükrében**

*

**Der junge Lukács
im Spiegel der Kritik**

MTA FILOZÓFIAI INTÉZET LUKÁCS ARCHÍVUM 1988

ARCHÍVUMI FÜZETEK
IX.

**ARCHÍVUMI FÜZETEK
IX.**

**Az ifjú Lukács
a kritika tükrében**

**Der junge Lukács
im Spiegel der Kritik**

**MTA FILOZÓFIAI INTÉZET
LUKÁCS ARCHÍVUM
1988**

Válogatta, a szöveget gondozta, a kísérő tanulmányokat és a jegyzeteket
írta: Bendi Júlia és Tímár Árpád
Sorozatszerkesztő: Sziklai László

Herausgegeben von Júlia Bendi und Árpád Tímár
Herausgeber der Reihe „Archívumi Füzetek”: László Sziklai

© Lukács Archivum, 1988

ISBN 963-7065-008
ISSN 0230 7081

8818008 MTA Sokszorosító, Budapest. F.v.: dr. Héczey Lászlóné

I.

MAGYAR NYELVŰ RECEPCIÓ

UNGARISCHE REZEPTION

LUKÁCS GYÖRGY IFJÚKORI MŰVEINEK FOGADTATÁSA MAGYARORSZÁGON

Ha nem hatna bántó szellemeskedésnek, ha nem lenne fantáziátlan plágium, akkor szöveggyűjteményünknek azt a címet is adhattuk volna – Lukács Balázs Béláról szóló kötetének címet variálva – „Lukács György és akiknek nem kell”. De nemcsak olcsó szellemeskedés lenne ez a cím, hanem végső soron féligazság is. Mert igaz ugyan, hogy az ifjú Lukáccsal foglalkozó magyar nyelvű írások fele része azt fejtegeti: miért elfogadhatatlan Lukács teljesítménye, miért idegen a szemléletmódja, miért élvezhetetlen a stílusa, miért érthetetlen a nyelve – azaz miért nem kell Lukács György a korabeli tudományos közvélemény jó részének, elsősorban a hivatalos Magyarországnak. Ez a fajta vélekedés azonban nem kizárólagos. A cikkek másik része jóindulatról, megértésről, vagy legalábbis a megértés szándékáról tanúskodik, együttérzéssel figyeli az ifjú tudós pályájának kibontakozását, aggodalommal szemléli a magyar tudományos közéletből való kiszorulását, vagy úgy is mondhatjuk: szándékos, módszeres kiszorítását. Élénk viták keresztüzében állt tehát Lukács munkássága, voltak szenvedélyes – olykor kicsinyesen gyűlölködő, méltatlanul vádaskodó, köztökdő ellenfelei, és voltak hívei, értői, pártfogói. Fogadtatásának története így mindenképpen bonyolultabb, sokrétűbb, semhogy egyetlen frappánsnak ható mondattal jellemezhetnénk. Az elvetett címben azonban rejlik még egy valós mozzanat. Szövegösszeállításunk ugyanis egyszerre mond valamit Lukácsról, illetve műveiről és azokról, akiknek kellett, illetve akiknek nagyon nem kellett Lukács kritikusai és teoretikus tevékenysége, azaz az írásokban nemcsak Lukács munkássága mérettetik meg, hanem a korabeli kritika, a szakmai közvélemény is. Nemcsak Lukács pályafutásáról kapunk tehát képet, hanem a kor tudományos közállapotairól is.

Kötetünkben szigorú időrendben közöljük az eddig előkerült – a teljességet feltehetően csak megközelítő – idevonatkozó cikkanyagot. Az írásoknak mind a terjedelme, mind a jellege eltérő. A Lukácsról szóló önálló – néha tanulmány terjedelmű – ismertetések, bírálatok, vitacikkek váltakoznak néhánymondatos hivatkozásokkal, reflexiókkal, vagy egyébként nem Lukáccsal foglalkozó cikkek, könyvek idekívánczó részleteivel. A szigorú időrend azonban megkönnyíti, hogy nyomon kövessük Lukács műveinek valóságos hatását, a szerzők és a megjelenési helyek

elemzése pedig lehetővé teszi, hogy pontosabban megrajzoljuk, hol helyezkedett el Lukács tevékenysége a korabeli szellemi csatározások közepe.

Vegyük sorra tehát először Lukács pályafutásának főbb eseményeit s a rájuk vonatkozó fontosabb reflexiókat. Lukács pályáját 1902-ben – szinte még gyermekként – színházi kritikákkal kezdte. Első írásaira reagáló cikkeket azonban nem ismerünk. A következő fontos állomás a Thália Társaság volt. 1904-től a társaság egyik alapítójaként elsősorban dramaturgiával és színdarabok fordításával foglalkozott. Ebből az időszakból már fennmaradt néhány olyan írás, amelyekben a Thália Társaság előadásairól író szerzők Lukács fordításairól is megemlékeztek egy-egy félmondatral. Az első igazi méltatásra, önálló teoretikus teljesítményének elismerésére azonban csak 1908-ban került sor, amikor a Kisfaludy Társaság pályázatán drámatörténetével elnyerte az első díjat. A jelítség pályázat bírálói Alexander Bernát, Beöthy Zsolt és Riedl Frigyes voltak, mindhárman a korszak tudományos közéletének, irodalomtudományának, esztétikájának vezető egyéniségei. Bár az elismerő jelentést Alexander Bernát fogalmazta, hármuk közt a legliberálisabb, a díj odaítéléséhez azonban Beöthy és Riedl is hozzájárult. Alexander bírálata természetesen a mű első megfogalmazásának szólt, amelyet a szélesebb tudományos nyilvánosság ekkor még nem ismerhetett. Az alaposan átdolgozott, kibővített kézirat könyvként csak 1912 tavaszán jelent meg – 1911-es évmegjelöléssel – ilymódon a művet bíráló – többségükben elutasító – kritikák csak jóval később jelenhettek meg. Így a Kisfaludy Társaság pályadíjának elnyerése 1908-ban még a hivatalos tudomány köreibe való befogadás és a gyors előrejutás reményét, vagy legalábbis illúzióját kelthette – ha nem is feltétlenül Lukácsban, de családjában mindenképpen. S hogy Lukács maga sem zárkozott el ekkor még teljesen a magyarországi tudományos karrier lehetősége elől – lehet, hogy csak atyja kedvéért –, azt az is bizonyítja, hogy fenntartotta kapcsolatait a Kisfaludy Társasággal, elfogadta a bírálatot, az átdolgozásra irányuló javaslatokat, s ezek figyelembevételével készítette elő művét a kiadásra.

A hivatalos elismerés azonban mindenképpen csak rövid epizód volt Lukács életében, s hogy ő maga lényegében más utat választott, az már jóval korábban, a Thália mozgalom alapításakor eldőlt, hiszen ez a mozgalom a lehető legradikálisabb szembefordulás volt mindazzal, ami hivatalos, ami tradicionális. A szembefordulás szándékát bizonyítja az is, hogy Lukács 1906-tól kezdve elsősorban a Huszadik Században publikált,

majd 1908-ban, nem sokkal indulását követően, a Nyugat gárdájához csatlakozott. A Nyugatban jelentek meg sorra nagy esszéi, a Huszadik Században pedig – több más írása mellett – az új magyar irodalmat elemző kritikái, a Kosztolányiról, Biró Lajosról, a Holnapról, a Jób Dánielről, a Móricz Zsigmondról, az Adyról és az új magyar líráról szóló cikkei. A Nyugathoz és a Huszadik Századhoz való viszonya persze korántsem volt teljesen harmonikus, problémamentes – ennek részleteire később visszatérünk. A kortársak azonban a Nyugat reprezentáns munkatársának tekintették, ezt tanúsítja kötetünkben Debreczeni István és Horváth János tanulmánya is. A Nyugatban megjelent Lukács-írárok, esszék számát és súlyát tekintve joggal.

A progresszió, a radikális művészeti törekvések melletti elkötelezettség látványos megnyilvánulása volt Lukácsnak a Galilei-körben elmondott és a Nyugatban publikált – *Az utak elváltak* című – előadása is. Lukács határozott, egyértelmű állásfoglalása Kernstok és a Nyolcak művészete mellett nem maradt visszhang nélkül. Tettének demonstratív jelentőségét, gondolatainak időszerűségét, továbbgondolhatóságát ugyanúgy bizonyítja Juhász Gyula rövid hivatkozása, mint Lengyel Géza terjedelmes tanulmánya, és a Nyolcak fellépése körül kibontakozott vita – kötetünkben nem szerepelő – sok-sok írása.

Lukács György neve természetesen akkor vált igazán ismertté szélesebb körökben, amikor első kötete, *A lélek és a formák* című esszégyűjtemény megjelent. Ennek fogadtatása nyomán már végigkövethetjük a korabeli reagálás valamennyi árnyalatát. Az első recenziók – a Magyar Hírlapban és a Független Magyarországon megjelent írások – még inkább figyelemfelkeltő ismertetések voltak. Az első, érdembeli megjegyzések a Vasárnapi Újságban aláírás nélkül megjelent bírálatban olvashatók. A cikk egésze jóindulatúnak tekinthető, de több olyan jellemvonást emel ki a könyvből, amelyek a későbbi kritikákban – eltűzve, egyoldalúan kihangsúlyozva – egyértelműen Lukács ellen fordítva térnek vissza. A mai olvasó számára nehezen érthető, de a Vasárnapi Újság például szóvá teszi, hogy a kötetben témaként szereplő művészek – Sterne, Novalis, Kierkegaard, Storm stb. – „jóformán mind olyan nevek, melyekkel az átlagos magyar olvasó alighanem ebben a könyvben találkozik először”. Megfogalmazódik az is, hogy Lukács „arisztokratikus formában ír..., erős elmélyedést kíván, fokozott figyelmet, valóságos szellemi erőfeszítést...” sőt az is, hogy „homályosnak találja nem egy helyen a figyelmes olvasó is”. Az is nyilvánvaló, hogy a bíráló – megértésre törek-

vő jószándéka ellenére — Lukácsot idegennek, a magyar kultúrába nem illeszkedőnek érzi. „Lukács György teljesen benne él a modern német és északi irodalomban... Nekünk, akik eredeti magyar színű kultúráról álmodozunk, túlságosnak is tetszik egy magyar írónak ilyen teljes elmereülése az idegen irodalmakba... A szellemi kíváncsiságnak egy neme ez...”

Lukács könyvének valóban lényeges kérdéseire először Popper Leó hívta fel a figyelmet, amikor Magyar Hírlap-beli bírálatában megkülönböztette a kritikusok két fajtáját — a forma-kritikust szembeállította az élet kritikusával — s rámutatott arra, hogy Lukács útja, „amelyet az ő fejlődése leír, az élet-kritikától megy a forma-kritika felé.”

A Popperét követő egyetértő-támogató kritikák is kiemelnék egy-egy fontosabb vonást Lukács művéből, még akkor is, ha a helytálló megállapítások mellett néha jócskán vannak erőltetett belemagyarázások, félreértések, indokatlanul egyénieskedő értelmezések is bennük. Ligeti Ernőnek a Renaissance-ban megjelent lelkendező, szóvirágos méltatása például rámutat arra, hogy Lukács „ezektől az íróktól tanulta nemcsak művészetét, de egész életfelfogását is. Mert ezeknél az íróknál a legszorosabban egybeforr az élet a művészettel...” „Mind olyanok, kik intimus életet akartak élni, de akik kiszakították magukat az életből.” Felismeri Lukács könyvének rejtett líraiságát, vallomás jellegét is: „Lukács poéta... kinek a művek titkokat üzennek”, s aki vers helyett kísérletekben fejezi ki a maga egyéniségét, a maga énjét. A lelkes egyetértés mellett is jelzi azonban Ligeti, hogy „Lukács kissé idegen a magyar közönség előtt, amint többnyire idegenek, akikről a könyvben szó esik.”

Feleky Géza a Színjátékban írt Lukács könyvéről. Széles szellemi háttérrel ágyazta Lukács felléptét — azt az impresszionizmust követő szemléletváltást vázolta fel, amelyet Lukács is elemzett *Az utak elváltak* c. tanulmányában — majd a Péterfy-Ignotus vonal folytatójaként jellemezte Lukácsot, aki egyébként „testvére a német romantikusoknak. Hiszen ők is a bennük kibontakozó érzésekre ismertek a szellem világán és a mindenségben uralkodó törvényekben.” Szabolcsi Lajos A Hétben ismertette Lukács kötetét. Jellemzéséből, értékeléséből ma az tűnik legtalálhatóbbnak, mely szerint Lukács műve, „ez a kritika oly nagyszabású, mintha évszázados magyar impresszionizmus után született volna meg, mikor az emberek már beleuntak az önkényes színházi és irodalmi lírába.”

Nem érdektelen megjegyezni, hogy A Nap című hírlapban megjelent rövid, névtelen kis írás éppen Lukács stílusának erejét emelte ki. „Író-

dalomról és művészetről ír, őszinte lelkesedéssel, sőt amikor modern irányokról szól, amelyekre felesküdt, valósággal fanatikus, a stílusa itt színes, meggyőző, sokszor elragadó és tele van új értékes megfigyelésekkel.” Juhász Gyula is lelkesen ünnepelte a könyvet, ritka ajándéknak érezte, igazi elődjét ő is Péterfy Jenőben látta. Az esszék közös vonásának azt tartotta, hogy feltárják a „művészi formák és az életformák” közösségét, egységét. Neki nem voltak fenntartásai sem a stílussal, sem a témák idegenségével kapcsolatban. Annál feltűnőbb Babits reagálása a kötetre.

Az első, kifejezetten elutasító kritikát ugyanis Babits Mihály írta, a Nyugat 1910. november 1-i számában jelent meg. Megismételte benne a már korábban felbukkant kifogásokat: Lukács „nem mindenki számára ír”, „a magyar közönség előtt nagyjából teljesen ismeretlen írókat mutat be”, s meg is toldotta azzal, hogy „nagyon csalódnék, aki azt hinné, hogy esszéiből ezeket az írókat megismerheti.” Többször szóba került a „homályosság”, a „ködösség”, és Lukács idegensége is: „Ez a műveltség tipikusan német, vagy inkább bécsi; a bécsi esztéták műveltsége.” Az egyértelmű vádak, elutasító kijelentések mellett elismerő félmondatok is vannak, de ezek az udvarias gesztusok állandóan váltakoznak a fanyalgó fenntartásokkal, sőt néha úgy tűnik, hogy saját kedvező megállapítását is megcáfolja már a következő bekezdésben. Előbb elismeri például a könyv legfőbb értékeként, hogy írója a különféle tárgyakhoz saját „filozófiai, esztétikai, sőt metafizikai gondolatait” fűzi hozzá, utóbb viszont kijelenti, hogy „ezek a gondolatok a legteljesebb mértékben németek. Írójuk bámulja azt a ködös és sokszor magvatlan modern metafizikát, amit a legújabb német írók a magas kritikába vittek, és ezeknek köde az ő gondolataiba is beszívargott.”

Babits fanyalgó, lekezelő cikke bizonyára nagy feltűnést keltett, sőt vitát is provokált. Lukács maga is válaszolt a Nyugatban, *Arról a bizonyos homályosságról* címen, s Pogány József is reflektált rá a Renaissance hasábjain. Pogány vitacikke sorra vette Babits önellentmondásait, következetlenségeit, és megvédte Lukács könyvének egységességét, átgondoltságát. Pogány politikailag baloldali, szemléletében marxista volt, ideáljának a társadalmi harcokban elkötelezett művészetet tartotta. „Helyre kell állítani az író és a világ kapcsolatát... Le kell szakítanunk a mai modernség cégérét: a minden mindegy esztétikáját, és helyére célokat, a társadalom nagy dolgaival egybefüggő problémákat kell tűznünk... A művészet ne legyen önmagáért, de érettünk való.” Úgy érezte, hogy ebben a harcban Lukács törekvéseiben – elsősorban radikalizmusában,

kompromisszum mentes következetességében, „talpára állított” marxizmus dialektikájában, impresszionizmus ellenességében – szövetségesre talált. Ez a dokumentum akkor is fontos, ha Lukács levelezéséből tudjuk, ő maga nem értett egyet Pogány cikkével. Tény, hogy ekkor még nem volt politikailag baloldali, és nem is tekintette magát marxistának. De hogy törekvéseiben volt affinitás efelé, hogy benne rejtett az ilyen irányban való továbbfejlődés lehetősége is, azt Pogány József jó érzékkel felismerte.

A Babitscsal folytatott vitát követően jelent meg két konzervatív folyóiratban *A lélek és a formák*at legélesebben elítélő két kritika, Kelecsényi Jánosné az Egyetemes Philológiai Közönyben és Horváth Jánosé a Budapesti Szemlében. Kelecsényi a 19. század nagy tudományos kritikai irányzatának a pozitívizmust tartotta, a századvégén ezzel szemben felépülő mozgalmat „kritikai miszticizmus”-nak tekintette, amely „sohasem reflektál, mindig föl nem fejtett, esetleg tetszetősen felvillanó gondolatokkal dolgozik... szándékos és ábrándos félreértésekkel és félremagyarázásokkal.” Lukács ennek az irányzatnak csupán epigonja: „Kassner gondolatait elhomályosítva, írói kvalitásának messze mögöttes maradványokba zavarodva kolportálja...” Olyan vállveregető megjegyzéseket is megenged magának Kelecsényi – aki egyébként szinte nyomtalanul kihullt az irodalomtörténeti emlékezetből –, mint például az, hogy a „szerző kétségkívül sokat olvasott és tanult, de tanulmányait rendszerrel fegyverezni egyáltalán nem képes.” Természetesen bekezdésnyit idézett Lukács szerint érthetetlen stílári fordulataiból is, bizonyítani akarva Lukács gondolkodásának „kiforrotlanságát”, nyelvi „dekadenciáját”.

Míg Kelecsényi a szemlélet, a kritikai módszer elfogadhatatlanságát hangsúlyozta, addig Horváth János a Budapesti Szemlében Lukács témáinak idegenségét emelte ki: „Lukács György egy eléggé figyelemreméltó, de nehézkes és mindvégig idegen tárgyú kötetten lép a magyar esszéírók sorába.” Elismeri az írások „intellektuális költemény” jellegét, értékeit, szépségeket is lát bennük, de aztán annál gorombábban ostromozza stílusát: „gomolygásos, homályos modor”, „egyáltalán nincs érzéke az iránt, hogy egy gondolatoknak másokkal való közlése milyen következményekkel jár.” „Rádásul pedig ez a legpongolyább s legmagyartalanabb írásmű, mely mostanában kezembe került.” S ez a gondolat sor határozza meg a Lukácsról mondottak végső summáját is: „Lukács lehet művelt s idővel tartalmas író, de magyarul nem tud, gyarló stilisztá.”

Horváth János könyvkritikájával egyidőben jelent meg nagy terje-

delmű nyelvészeti-stilisztikai tanulmánya a Magyar Nyelvben *A „Nyugat” magyartalanságairól* címen. Ebben Szomory Dezső mellett előkelő helyet ad Lukácsnak a magyarul nem tudó Nyugat-szerzők sorában. Az alapos szakmai bírálat sok részletkérdést vizsgált, annak eldöntése azonban, hogy ítéletei akkor helytállóak voltak-e, illetve mennyiben érvényesek még ma is, elsősorban nyelvészeti szakfeladat. De az biztos, hogy a bírált jelenségek közt vannak olyanok, amelyek azóta általánosan elterjedtek, amelyeket a mai nyelvérzék már természetesnek elfogad. Sőt az is nyilvánvaló, hogy a mai olvasó számára Horváth János saját stílusa sem hat üdítő kontrasztként az általa idézett, elítélt szövegrészekkel szemben.

A lélek és a formákról egyébként – igencsak megkésve és furcsa módon – a Huszadik Század is megemlékezett. Egymás mellett közölte ugyanis Ritoók Emma egyetértő és Kutasi Elemér teljesen elutasító, elítélő kritikáját. Ritoók szerint „Lukács könyvének érdeme, hogy mint minden meggyőződéssel írott munka, kényszerít kérdések felvetésére.” Ezek a kérdések azután a kritika, az esszé művészet voltát, a forma mibenlétét s az esszé konkrét problematikáját tapogatják körül mély beleérzéssel. Végző konklúziójuk is a mű lényegére irányul: „De mindegyiknél közös az, hogy amit teremtettek, az életükből nőtt ki, mindegyiknek nehéz, mély, néha tragikus életproblémává lett a művészete, és ebben rokonok esszéírójukkal, s ez az, ami a Lukács könyvét nemes művészi munkává teszi.” Ezzel szemben Kutasi a már korábban mások által is megfogalmazott fenntartásokat ismételteti: „sohase hittük volna, hogy a mi magyar nyelvünkön, ezen a konkrét kézzelfoghatóságok számára készült nyelven, az Arany János világos, kristálytisztá nyelven meg lehet írni egy ilyen homályos érthetlenségbe vesző, egy ilyen nyakatekert, vértelen absztrakcióktól duzzadó könyvet...” Majd hosszan idézi Lukács mondatait, úgy vélvén, hogy ezzel egyértelműen bebizonyította Lukács stílusának lehetetlenségét. Lukács érdeméül végképp nem említ semmit.

Lukács pályafutásának következő fontos állomása *A Szellem* című folyóirat alapítása volt. A Fülep Lajos, Lukács György és Hevesi Sándor közös erőfeszítése nyomán megjelent igencsak magas színvonalú filozófiai orgánum azonban – két „baráti” ismertetést leszámítva – teljesen visszhang nélkül maradt. Sem a szakmai fórumok, sem a legjelentősebb irodalmi és társadalomtudományi folyóiratok nem vettek róla tudomást, említésre sem méltatták. 1911-től kezdve viszont időnként megjelent egy-egy olyan rövidebb híradás, amely felfigyelt Lukács német nyelvterületen

elért sikereire, s ezzel párhuzamosan jelezte a magyar tudományos közéletből való kiszorulását is.

Lukács György ifjúkori művei közül a legnagyobb, legszélesebb körű visszhangot drámakönyvének megjelenése váltotta ki 1912–13-ban. Az első hangütés – Sebestyén Károly ismertetése A Hétben – még itt is jóindulatú, de azt követően egymás után jelentek meg – nagyjából egyensúlyban – az értő, pártoló és a durván ledorongoló kritikák.

Sebestyén a „merész koncepciót”, a „grandiózus összefoglalást” emelte ki, elismerte, hogy Lukács megtalálta a „természettudományi módszerhez” szükséges szociológiai, kulturális és gazdasági tényezőket. Kisebbségi fenntartásai ellenére a művet „nagyértékűnek” minősítette: „Magyar író ilyen rengeteg területet még nem igen tekintett át. Az övéhez fogható fegyverzetrel sem jelent meg aránylag ennyire ifjú korban.” A Vasárnapi Újság kritikusa az elismerő szavak mellett felújította a korábbi kötettel kapcsolatban már hangoztatott kifogásokat: „sokszor próbára teszi az olvasót előadásmódjának homályosságával... Csak nagy küzdelemmel és ekkor is inadekvát módon tudja gondolatait kifejezni... Gondolkodásmódja annyira absztrakt, hogy csak nehezen tűri a szavakba való konkretizálódást...” Vértesy Jenő bírálatában – az Egyetemes Philológiai Közlönyben – viszont már egyértelműen túlsúlyba kerültek az elítélő megállapítások. A részletek kicsinyes vitatása után – ki maradt ki a könyvből, kit miért tart a kritikus jelentősebbnek mint a szerző, (vagy éppen fordítva, szóvá teszi, miért értékeli Lukács Bródy „szennyest” Kriályidillijeit, Szomory „fércműveit” oly nagyra) – Vértesy így összegezi véleményét: „Megírva az egész könyv végtelenül fárasztóan, érthetetlenül és magyartalanul van... kétségkívül tanult ember. De nincs a világon az az olvasottság és szorgalom, amely elleplezze az írói és ítélői tehetség teljes hiányát.”

Az Irodalomtörténet kritikusa – feltehetően Pintér Jenő – még durvább módszerekhez folyamodott. A hamisításhoz. „Érthető érdeklődés fogadja e két kötetet. Lukács György ti. szerencsétlenül indult meg esztétikai pályáján. *A lélek és a formák* című kötete, mely 1910-ben jelent meg, gyöngye Karren-utánzat, [...] formailag és tartalmilag egyaránt lapos és zavaros próbálkozás. Egy nagy olvasottságú esztétikus kiforratlan gondolathalmaz. Annál nagyobb meglepetés, hogy szóban forgó pályaművével jutalmat nyert a Kisfaludy Társaság pályázatán. Mindenesetre sokat kellett fejlődnie, hogy első, sikertelen szárnypróbálgatásától eljusson a Kisfaludy Társaság koszorújág.” A kritikus itt többszörösen hamisít.

Egyrészt azt a látszatot kelti, hogy *A lélek és a formák* nyilvánvalóan kudarcot vallott, kritikai visszhangja egyöntetűen elítélő volt. Ez természetesen nem igaz, ezt közölt dokumentumaink tanúsítják. Másrészt úgy tesz, mintha nem tudná, hogy Lukács a pályadíjat 1980-ban kapta meg, tehát pályája sikeresen indult, s a drámakönyvnek még az átdolgozása is megelőzte az esszéek nagy részét. A sorrend felcserélésével itt nyilván az volt a cél, hogy azt a látszatot keltse, a bírált, gyenge drámakönyvnél is sokkal silányabb volt az előző, az esszéket. Magát a drámakönyvet azután ízekre szedi a kritikus. A bőségesen sorolt részletekre vonatkozó kifogások között azonban – az elemzésektől, bizonyítékoktól némileg függetlenül – egy-egy sommás, goromba ítélettel jelzi teljes elutasítását: „Legfeltűnőbb művében, hogy sem fejlődést, sem történetet nem találunk benne... Könyve összefüggéstelen fejezetekre oszlik... Nem tudja kikerülni az elméleti fejtegetések során, hogy igen sokszor érthetatlenné ne váljék... nagy hibája, hogy nincs tudományos szakképzettsége.” Véleménye összefoglalásakor, az írás záróbekezdésében tombol azután igazán a bíráló: csak úgy hemzsegnek a jelzők: formátlan, bőbeszédű, nehézkes, magyartalan, zavaros, értelmetlen, átgondolás nélkül való, érthetetlen, szürke, egyhangú stb.

E megsemmisítő kritikákat követően jelentek meg az első nagyobb terjedelmű, Lukács művével egyetértő írások. Vajda Ernő ismertetésében szintén visszautalt az előzményekre, de ő a fejlődést, a valóravált reményeket ünnepelte: „tudtuk, mivel tartozunk neki máris, és mit várhatunk még tőle a jövőben. A modern drámáról írott nagy munkája betetőzése mindannak, amit Lukács György ígért, és részletekben már előzőleg is beváltott.” Szerinte a mű „tökéletes és bevégzett” fejlődésrajz, meggyőző ábrázolása a modern dráma és az élet szerves összefüggésének. „Nem tőlünk távol álló irodalmi elmélkedésekről van itt szó, hanem rólunk, eleven magunkról, a mi érzéseinkről, lelkünkéről, világlátásunkról... összefonódást érzek a könyv és a saját sorsom között...” Felek Gyéza tudománytörténeti és módszertani háttérrel rajzol Lukács teljesítménye mögé, Lukács megoldásait a nemzetközi szakirodalom legjavával veti össze, hangsúlyozva eredeti megfigyeléseit és módszerének sikerét. „Lukács György módszeresebben s szigorúbb kritikával, mégis eredményesebben s termékenyebben aknázza ki a szociológiát az irodalomtörténet segédtudományaként, mint akárki előtte.” A mű számos fontos jellemvonására felhívja a figyelmet. A „mindkétfelé ellenzékliség”-ben látja például annak okát, hogy miért elfogadhatatlan „ez a sehová se sorozha-

tó súlyos ember a könnyű elintézés kedvelői számára.” Felismeri, hogy Lukács „egzakt és lírikus egyszerre... fejezetei konkrét megjegyzések egy adott tárgyról s mégis egyéni vallomások... Az érzés tudománnyá kristályosodását talán sehol sem lehet szebben megfigyelni, mint éppen Lukácsnál.” A nagy 19. századi német festő, Hans von Marées alakját is felidézi Feleky Lukács jellemzésekképpen: „sok a közös kettőjükben: a feladatért s a feladatban való élet, saját személyük teljes és feltétlen alárendelése az ügynek...” Történeti helyüket, küldetésüket is hasonlóan látja, mert úgy véli, hogy az érzés és a tudomány helyes aránya és viszonya „ővja meg a tudományt a skolasztikába tévedéstől és a lírát az impresszionizmussá posványosodástól...”

A Lukácssal szimpatizáló Galamb Sándor is megpróbálta megmagyarázni, hogy az eseményszámba menő könyvet miért akarják az „irodalom feketeingesei” diszkreditálni: „Lukács szempontja, amelyből az irodalmi jelenségeket megítéli ... a forma, a stílus szempontja... Ezért hat munkája a csak tartalmi elemzésekhez szokott irodalomtörténészeink előtt idegenül...” Feltűnő, hogy Galamb Sándor még Lukács stílusát is megvédi, pedig azt még jóindulatú bírálói is sokszor kifogásolták. „Minden ellenkező véleménnyel szemben ki kell jelentenünk, hogy stílusa nem élvezhetetlen és nem annyira magyartalan, mint amennyire feltűntetni igyekeznek. Mondatainak logikai megalkotása mindig erős... Homályossága gyakran csak mélységének következménye...”

A baráti körhöz tartozó Ritoók Emma teljes filozófiai-módszertani fegyverzettel kelt Lukács védelmére. Ő mutatott rá először arra, hogy Lukács drámakönyvében azt a módszert alkalmazta a konkrét történeti anyagon, amelyet az Alexander-émlékkönyvben megjelent tanulmányában ő maga fogalmazott meg *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* címen. Ritoók szerint Lukács elméleti bevezetésének legfőbb érdeme, hogy teljes bonyolultságában feltárja a forma és hatás, az a priori forma és a történeti megvalósulás, a forma és a stílus viszonyát, a kultúra és világnézet, a gazdasági és társadalmi körülmények összefüggéseit. Az elméleti megalapozásban azután „már benne van az egész modern dráma problematikussága és kritikája,” a történeti rész ennek már csak részletesebb kifejtése. De még itt is szükségesnek tartotta „külön kiemelni a szociológiai fejtegetés szakszerű és a tárgy keretébe mégis szervesen beillesztett tudományos készültségét.”

Jócskán megkésve — 1913 nyarán — jelent meg a Huszadik Század kritikája. Több mondata szó szerint azonos Galamb Sándor korábbi írá-

sával – az aláírás, a -b. betűjel sem zárja ki szerzőségét – lehet tehát, hogy ő vállalkozott másodszor is véleménye kifejtésére. Az elméleti rész elemzését tartotta fontosnak, mert az addigi kritikák ezt elmulasztották, vagy teljesen félreértették a szerző szándékát. Ennek okát abban látta, hogy „nagy összefoglalásoktól és új szempontoktól írtózo irodalomtörténetírásunk teljes erejével a történelmi részre vetette magát...” Ez a bírálat is hangsúlyozta – Ritoókéhoz hasonlóan – hogy „Lukács György a drámáról írott könyvében voltaképpen azokat az elveket mutatja be gyakorlatban, melyeket az Alexander-émlékkönyvben közölt *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* c. értekezésében kifejtett. Elméletének magja a forma kérdésének tisztázása.” A korábbi Galamb Sándor írás Lukács stílusát védő mondatai megismétlődnek, de egy árnyalattal több fenntartás is megfogalmazódik: bonyolultsága „mintha Simmel hatását mutatná... tudna Lukács könnyebb, plasztikusabb és költőibb is lenni, ha nem feküdnék rá egész súlyával a német metafizikai stílus nehézkessége.”

Az *Esztétikai kultúra* című tanulmánykötetnek minimális visszhangja volt. A konzervatív kritika ezt már említésre sem méltatta, az elhallgatás taktikájához folyamodott. Hallgattak a nagy irodalomtörténeti folyóiratok, sőt hallgatott a Nyugat is, a Lukácskal korábban szimpatizáló folyóiratok közül pedig több – a Renaissance, az Aurora – ekkorra már megszűnt. Pedig ennek a Lukács kötetnek is igen határozott karaktere, átgondolt koncepciója volt. Bár alkalmi cikkeket gyűjtött benne össze, együttesük azonban igencsak meggyőzően képviselte ifjúkori munkásságának egyik alapvető tendenciáját: annak a szemléleti-világnézeti fordulathoz a dokumentumait gyűjtötte ugyanis egybe, amely a 10-es évek elején tudatosodott benne, s leghatározottabban *Az utak elváltak* című tanulmányában fogalmazódott meg. A kötet jelentőségére egy kritikus figyelt fel csak igazán, Bálint Lajos az Életben publikált írásában. „Lukács György hitvallása a l'art pour l'art egyenes negációja, a dekadenciának, a gyökértelenségnek, a minden talajból való kiszakadottságnak, a közösségekbe kapcsolódó hidak fölégetésének kíméletlen ostromozója... Szembefordul a beteges szenzualizmussal, a dekadens értelemben vett individualizmussal, az életből való kiszakadottsággal, a beteges énkultusszal és az életet lelki kényszerből romantikus szépségek felé stilizáló megmérgezett esztétikával ...” Varjas Sándor a Huszadik Században korrekten ismertette a kötet tartalmát, elismerte Lukács gondolkodói teljesítményének „egyedülálló” voltát, de elég sok kifogása is volt. „Gon-

dolatai kétségtelenül homályosak... egy kifejezés nem jelenti mindig ugyanazt, definíciói nemcsak folyton távolnak és szűkülnek, hanem némelyik önmagának ellentmondó... sehol egyetlen állítás sincs indokolva... Az igazi lélektan nem azzal végződik, amit ő csinál, hanem azzal kezdődik.”

Lukács további művei közül nagyobb feltűnést csak a Balázs Béláról közreadott cikkgyűjtemény keltett 1918–19-ben. Az írások többsége elutasító, itt azonban a szerzővel szemben érzett ellenszenvet a tárgy – Balázs Béla művészete – ellen irányuló indulat is tetézte. Az Élet kritikusa például teljesen indokolatlannak tartotta Lukács harciasságát, úgy érezte, Balázs Béla egyáltalán nem mellőzött, nem elutasított író: „az a két év alatt megjelent féltucat könyv bizonyára nem jelenti azt, mintha a könyvkiadók az író elhanyagolnák, úgyhogy megütközve olvasza az ember a harmadik kötet fedelén: Balázs Béla és akiknek nem kell...” Úgy vélte, hogy a „hatalmas per”-nek látszó vita csupán Babits és Lukács „személyes ügy”-e. Hogy a könyvben Balázs Bélán túlmutató általános teoretikus tanulságok is vannak, arra csak a zárómondatban utalt: „az egész polemizáló könyv egyébként úgy fest, mintha nem is Balázs Béláról szólna, hanem az esztétikusban felgyülemlett tanulmány kénytelen rácsorgása volna Balázs Béla költészetére.” Ennek részletezésére, kibontására, méltatására azonban nem került sor.

A MA kritikus is fanyalogva vette tudomásul Lukács harcra készségét, mégpedig azért, mert az aktivizmus szempontjából Balázs Béla művészete túlságosan passzív volt, nélkülözötte a kellő agresszivitást, s Lukács elemző közelítése is – noha ő is a „tetté vált meggyőződést” kereste – inkább akadályozta az aktivitás kibontakozását, mintsem segítette: módszere „finom és differenciált, de bántóan terméketlen lélekfelszín-analízis, melynek mozgása, energia iránya: esztétakonvenciók gesztusok dogmá-fúvása, mely éppen az aktivitásnak a saját tendenciák tettéválásának áll útjában.” Karinthy Frigyes az *Így írtok ti* sorozatban megjelent írásában szintén Lukács Balázssal szembeni elfogultságát célozta meg, de természetesen nyelvi fordulatait is karikírozta, a neveltségesség fokozva stílusának filozofikus bonyolultságát, körülményességét. De ugyanakkor ő volt az, aki először mutatott rá Lukács műveinek utópisztikus-messianisztikus vonásaira is: „...csak még egy kis kitartást, és az Eszme hajnala felpirkad – bebizonyítjuk fentieket, és minden jobbrafordul.”

Király György Irodalomtörténet-beli kritikáját nyilvánvalóan Babits-szimpatíája határozta meg. Lukács kiindulópontját – a Babits–Lukács ellentét gyökerét – Király abban látta, hogy Lukács Babits „költő voltát

nem akarja elismerni, nyilván Balázs Bélával szemben.” „Szemrehányó fölnyit” érzett a könyvben, melyből teljesen hiányzik a „történeti érzék”. Természetesen szóvá tette a „prófétai hajlamú esztétikus rémséges írmodor”-át is. Az Irodalomtörténetnek még ugyanezen számában Pintér Jenő is kioktatta Lukácsot, minden korábbinál durvábban, nyersebben: „miért vesznek kezükbe írótollat az olyan emberek, akik képtelenek gondolataikat épkézláb formában kifejezni? Minek akar író lenni az, aki legföljebb csak olvasónak termett? ... a megemésztetlen anyaghalmoz zavarosan kavarg a fejében...” „Tehetetlen”, „hebegő”, a „ködös és nagy-képű” német filozófia szolgai utánczója stb., stb. Csak kontrasztként említjük meg, hogy egy hónappal később Juhász Gyula „egyszerűen és röviden a legkiválóbb modern magyar esztétikus”-ként ünnepelte Lukácsot, aki akkor már az új kultúra felelős irányítójaként, szervezőjeként tevékenykedett.

Lukács ifjúkorának egyik főműve – *A regény elmélete* – noha már 1916-ban olvasható volt folyóiratban – visszhang nélkül maradt Magyarországon. Érdembeli reagálás már csak könyvként való megjelenése után, a bécsi magyar emigráció sajtójában látott napvilágot, a Nyugatban pedig csak 1927-ben írtak róla.

Összegezőként elmondható, hogy a Lukácssal foglalkozó írások közül a megértő, támogató kritikák sokkal több elvi problémát fogalmaztak meg, sokkal több lényegi vonást tártak fel, mint azok, amelyek támadták. A fanyalgó, vagy éppen harciasan elutasító bírálatokban alapján véve két kifogás-típus variálódott. Az egyik a „homályosság” (zavaros, érthetetlen, stílustalan, magyartalan stb.), a másik az „idegenség” (idegen téma, idegen szemlélet, idegen módszer stb.) vádja volt. De hogy valójában miért utasította el a konzervatív irodalomtörténet és kritika Lukács műveit, azt is inkább a pártoló kritikákból tudjuk meg. Lukács támogatói leplezték le, hogy a homályosságra és idegenségre hivatkozó elutasítások mögött a „nagy összefoglalásoktól és új szempontoktól irtózó” szemlélet rejlik, amelynek egyetlen, változatlan ideálja az életrajzi adalékokat gyűjtögető, csak a művek tartalmát vizsgáló – a formaelemzésektől idegenkedő –, 19. századi pozitivista módszertan volt. A kor hivatalos tudományossága számára Lukácsnak a társadalmi feszültségeket, az életproblémákban rejlő etikai konfliktusokat elemző érzékenysége éppúgy elfogadhatatlan volt, mint a marxizmushoz közelítő szociológiai módszerek, vagy a lélek és formák, a világnézet és a mű viszonyát fel-

tárni kívánó – a szellemtörténet irányába mutató – módszerek alkalmazása.

Nem érdektelen szemügyre vennünk azt sem, hogy kik és milyen orgánumok foglalkoztak Lukács munkásságával. Sok cikk betűjellel vagy álnévvel jelent meg, nagy részüket azonban fel tudjuk oldani, s az így kapott névsor igencsak tanulságos. Lukács első méltatója, Alexander Bernát még a családhoz fűződő kapcsolatai révén kísérte figyelemmel az ifjú pályakezdését, a drámakönyv pályázati szereplésétől A Szellem c. folyóiraton át Lukács magántanári habilitációs törekvéseiig. A közvetlen barátok, ismerősök – Pöpper, Ritoók – körén kívül a támogatók közé tartozott a polgári liberális szemlélet több neves képviselője: Szabolcsi Lajos, Sebestyén Károly, Lengyel Géza, Bálint Lajos, Galamb Sándor. Az újságok, folyóiratok közül a legegységelműbben a Magyar Hírlap és A Hét állt ki Lukács mellett. Világsszemléletében Felek Gyéza volt Lukács legközelebbi rokona a 10-es években. Ő a Nyugatnak, majd a polgári radikalizmus legfőbb orgánumának, a Világnak volt vezető munkatársa. A marxista szemléletű baloldali irányzatot Pogány József képviselte Lukács kritikusai közt. A radikálisabban progresszív tendenciákat képviselő lapok közül a Renaissance, a Világ, az Aurora és a Népművelés (Új Élet) támogatta Lukácsot. Figyelemre méltó, hogy a kor hivatalos – akadémiai, egyetemi – köreitől távolabb lévő katolikus sajtó – az Élet, a Magyar Kultúra – is szimpátiával figyelte Lukács munkásságát. Kozári Gyula filozófus paptanár is buzgón hivatkozott Lukácsra, bár nyilvánvalóan keveset értett meg belőle, vagy éppen teljesen félreértette. A hivatalos konzervatív irodalomtörténet fórumai és képviselői viszont egyértelműen és igen következetesen támadták Lukácsot, sőt módszereiket tekintve az is mondható, hogy üldözték. A bírálók névsora itt is tekintélyes neveket tartalmaz: Horváth János, Pintér Jenő, Kelecsényi János, Vértess Jenő, Király György említendő elsősorban, a folyóiratok közül pedig az Egyetemes Philológiai Közlöny és az Irodalomtörténet. Harciaságukra jellemző, hogy az Irodalomtörténet rendszeres folyóiratszemléjében sorra visszatértek a Lukácssal foglalkozó írásokra, az elismerő kritikákat elmarasztalták, kigúnyolták, az elítélőket viszont nagy elégtétellel nyugtázták.

Külön elemzést igényel Lukács viszonya a Nyugathoz és a Huszadik Századhoz. Közismertek azok a visszaemlékezések, amelyekben Lukács a kor e két reprezentatív progresszív folyóiratához való viszonyát jellemezte: „az akkori magyar viszonyok közt... izolált jelenség maradtam

mind a Nyugat, mind a Huszadik Század körében... sohasem volt az az érzésem, hogy a társaság (Társadalomtudományi Társaság) törekvései végső soron egybeesnek sajátjaimmal; a legjobb esetben túrt vendégnek éreztem magamat köztük. Ugyanígy jártam *A lélek és a formák*-kal, a Nyugat körében. Babits Mihály kritikája teljes értetlenséget sugároz; Osvát szemében pedig egész idő alatt egyszerűen rossz író voltam. Paradox módon Ignótus volt az egyetlen, aki... a Nyugaton belül mindig támogatta Osvát ellenében cikkeim megjelenését... Támogatása csak az Ady-cikknél nem vált be; Osvát kérelhetetlen elutasítása után kénytelen voltam a Huszadik Században közölni.” (Lukács György: *Magyar irodalom – magyar kultúra* Bp. 1970. 11–12. lap)

A fogadtatás korabeli dokumentumai teljes mértékben alátámasztják ezt a visszaemlékezést, jól mutatják a két folyóirat ellentmondásos viszonyulását Lukács munkásságával szemben. A Huszadik Század ugyan 1906-tól kezdve közölte Lukács kisebb-nagyobb esszéit és tanulmányait, első könyvére, *A lélek és a formákra* azonban furcsán reagált. Jócskán megkésve, 1911 novemberében írtak csak róla, s akkor is úgy, hogy Ritoók Emma elemző-elismerő kritikája mellett – a lap pártatlanságát, liberalizmusát demonstrálandó – egy másik írást is közöltek, mely a leglaposabb, legostobább konzervatív kifogásokat ismételgette. Természetes, hogy ezek után Lukács 1918-ig nem publikált többet a Huszadik Században.

Még bonyolultabb Lukácsnak a Nyugathoz való viszonya.

Lukács a folyóirat indulásakor – feltehetően Ignótus felkérése, közvetítése nyomán – csatlakozott a Nyugathoz. Mint levelezéséből tudjuk, már 1908 januárjában elküldte első esszéjét Osvátnak, s további alkalmi cikkek megírását ajánlotta fel. Nagy tanulmányai – a *Novalis*, a *Rudolf Kassner*, a *Stefan George*, a *Richard Beer-Hofmann* valamint a *Sören Kierkegaard és Regine Olsen* című esszék – sorra jelentek meg 1908–1910-ben, magyar tárgyú, kritikai jellegű cikkei azonban – egy Balázs Béla-ismertetés kivételével – nem kaptak helyet a Nyugatban. A Nyugat tehát csak esszéíróként fogadta el Lukácsot, „kritikus” nem lehetett, noha a Huszadik Századba és a Magyar Hírlapba szorult írásainak nagy része a Nyugat munkatársairól, felfedezettjeiről szólt, s igencsak elismerően. Az elutasítás oka feltehetően az lehetett, hogy Lukács kritikus módszere teljesen ellentétes volt Osvát ideáljával. Osvát ugyanis elvetette a bírálatnak azt a fajtáját, amely írók, költők érték vagy jelentőség szerinti sorrendjét, valamiféle hierarchiáját próbálta megállapítani. Márpedig Lukácsnak nyilvánvalóan ez volt a módszere. De ha kritikusa nem is

lehetett Lukács, mindenképpen egyik vezető munkatársa, egyik legjelentősebb esszéírója volt a Nyugatnak az indulást követő első években. Ezt feltétlenül hangsúlyoznunk kell, mert erről az utókor gyakran megfeledkezett. Nemcsak a Horthy-korszakban hagyták ki Lukács nevét a Nyugat munkatársai közül – például Pintér Jenő nagy irodalomtörténetében, vagy Farkas Lujza a Nyugatról szóló monográfiájában – hanem a felszabadulás után is. Komlós Aladár például így méltatta a folyóiratot: „Alig indult meg a Nyugat 1908-ban, csak úgy özönlött hasábjaira a fényes tehetségek csodálatos áradata.” S aztán sorolta a nagy neveket Adytól Somlyó Zoltánig, Szabó Dezsőig – Lukácsot azonban nem említette. A *magyar irodalom története* V. kötete is úgy tárgyalja a Nyugat indulását – megismételve hiánytalanul Komlós Aladár névsorát – hogy Lukács közreműködését nem említi. A köztudatban tehát a mai napig sem kötődik szorosabban Lukács munkássága a Nyugathoz. Márpedig a Nyugattal való ütközés nagyságát csak akkor tudjuk érzékeltetni, ha elismerjük Lukácsnak a folyóirathoz való tartozását. A *lélek és formák*-ról írott Babits-kritika „teljes értetlensége” éppen azért feltűnő – és azért volt a kortársak számára is meglepő –, mert a folyóirat egyik munkatársáról szólt, és olyan kötetről, amelynek esszéi – az előszót és két folyóiratban előzőleg meg nem jelent írást kivéve – mind a Nyugatban láttak először napvilágot. A Nyugat ugyanis nem arról volt nevezetes, hogy munkatársait saját hasábjain keményen megbíráltta volna. Éppen ellenkezőleg. Ellenfelei gyakran azt vetették a Nyugat munkatársainak szemére, hogy kritikátlanul dicsőítik egymást, gátlástalanul ünneplik önmagukat. Ez esetben azonban nem így történt. Úgy látszik, Osvát célja éppen az volt, hogy e szokatlan, de nyilván mindenki számára egyértelmű gesztussal az esszéíró Lukácsot is eltávolítsa a Nyugattól. Ez természetesen sikerült is, Lukács évekig nem publikált a lapban, később is inkább csak egy-egy Balázs Béláról szóló cikkét adta nekik.

Bár a Lukács–Nyugat viszony bonyolultságához az is hozzátartozik, hogy a lap két másik irányítója – Ignotus és Fenyő – toleránsabb volt Lukáccsal szemben, a konfliktust mégsem tekinthetjük Osvát szubjektív elfogultsága, Lukács ellen irányuló személyes ellenszenv következményének. A Lukács kritikai módszerével, „rossz” stílusával szemben megfogalmazott kifogások mögött általánosabb világszemléleti okok húzódhattak meg, olyan okok, amelyek másokat is távol tartottak a folyóirattól. Itt kell utalnunk arra a tényre – ismét ellentétben a Nyugattal kapcsolatos közfelfogással, mely szerint a lap minden tehetséget, minden

progresszív törekvést maga köré gyűjtött —, hogy Osvát „ízlésének” nagyon sokan nem feleltek meg azok közül, akikkel Lukács egyébként jó viszonyban volt. Sőt, tulajdonképpen Lukács volt a kivétel, akit a Nyugat egy ideig befogadott. Sem a Thália körül csoportosultak — Hevesi Sándor, Márkus László, Bálint Lajos, Benedek Marcell, Kárpáti Aurél —, sem Alexander Bernát és filozófus tanítványai, sem az Aurora munkatársai nem kerülhettek közel a Nyugathoz. Popper Leót és Fülep Lajost sem tartotta Osvát elég jó stílisztának — vagy talán kellő színvonalúnak — ahhoz, hogy beengedje, ill. meghívja a Nyugathoz őket. Távol maradtak a Szellelem köré gyülekező, filozófikusabb hajlamú szerzők is, Zalai Béla, Mannheim Károly, Ritoók Emma. E nevekkkel szemben nyilvánvalóan nem lehetett volna a meghirdetett pártatlan, az irányzatok fölött álló, elvont minőség-igény kritériuma alapján jogos kifogásokat támasztani. A távolságtartás oka valójában nem is stílári vagy színvonalbeli kifogás volt, a háttérben a mélyebb filozófiai átgondoltságtól való idegenkedés és a radikalizmus elutasítása húzódott meg. Mindenfajta radikalizmusé, még a Thália vagy a Popper és Fülep képviselte esztétikai radikalizmusé is.

De bizonyára nemcsak a Nyugatnak voltak fenntartásai Lukácskal szemben, hanem Lukácsnak is voltak — saját életvitele és világnézete szempontjából teljesen jogos — ellenérzései a folyóirattal szemben. Nyilvánvaló például, hogy számára teljesen idegen és elfogadhatatlan volt az a korszakban általános — és a Nyugat munkatársaira is jellemző — életforma, amelyet a kávéházakban élő-dolgozó írók, újságírók, kritikusok kénytelenek voltak magukra vállalni. A Nyugat legfőbb elveként hirdetett liberalizmus, a lap irányítóinak kompromisszum készsége, az az impresszionisztikus szemlélet, amely legtöbb kritikusat jellemezte — szintén elfogadhatatlan volt Lukács számára. Feltehetően Lukács is tett olyan gesztusokat, amelyek jelezték távolságtartását a laptól. Radikálisan impresszionizmus ellenes előadása — *Az utak elváltak* — egy kicsit a Nyugat szemlélete ellen is irányult, s talán már jelezte az elszakadás óhaját. Nagyon valószínű, hogy a politikailag-világnézetiileg radikálisabbnak remélt folyóirat, a Renaissance felé való közeledését is elszakadási kísérletnek, árulásnak értelmezték a Nyugatnál. Bizonyára nem véletlen, hogy az impresszionizmus-kritika folytatása — az *Esztétikai kultúra* című tanulmány —, és az utolsó Irma-esszé, a *Charles-Louis Philippe* már a Renaissance-ban jelent meg. Az összeütközés előzményeihez ez is hozzátartozik.

A Lukács–Nyugat konfliktus külön, önmagában is figyelemre méltó összetevője a Babits–Lukács viszony. Hogy Babits maga ajánlkozott-e a

recenzió megírására, vagy Osvát kérte fel, nem tudjuk. Mindenesetre Osvát neki adott erre lehetőséget, és nem Felekynek például, aki szintén állandó munkatársa volt a Nyugatnak, s írt is Lukácsról, elismerő véleménye azonban nyilván nem egyezett Osvátéval, s így az a Színjátékban jelent meg. Babits feltehetően eltalálta azt a hangot, amit Osvát kívánatosnak tartott. Babits fenntartásai persze nem előzmény nélküliek. Az első „sértést” kétségtelenül Lukács követte el Babitscsal szemben, mégpedig akkor, amikor előbb Kosztolányiról írva jelentette ki: „az egyetlen lírikus Ady Endre fellépése óta, aki komolyan tekintetbe jöhet, és az egyetlen Ady mellett, akivel érdemes foglalkozni.” – majd pedig *A Holnap* című antológiát ismertetve Babitsot és Balázs Bélát egyenrangúként, de messze Ady jelentősége mögé helyezte, s végül az 1909-es *Új magyar líra* című tanulmányban, ahol megismételte: „Ady után és Ady mellett igazságtalanság bárki másról beszélni” – Babitsot végleg és egyértelműen Balázs Béla mögé sorolta. Ismeretes, hogy Osvát egyetlen egyszer közölt írásban is a véleményét a Nyugat hasábjain, s éppen akkor, amikor Kemény Simon szintén *A Holnapról* írva Babitsot azok közé sorolta, akik szinte mindent Adynak köszönhettek. Osvát akkor úgy érezte, legalább egy szerkesztői lábjegyzetben el kell határolnia magát a bírálattól, s hitet kell tennie Babits „nagy tehetsége” mellett. Nyilvánvaló, hogy Lukács hasonló vétségei sem kerültek el sem Osvát, sem Babits figyelmét. E kritikák után Babits bizonyára olyan kritikusnak tekintette Lukácsot, aki költészetét nem érti, nem becsüli, nem méltányolja kellőképpen, riválist, Balázs Bélát viszont érdemein felül támogatja. Nem késlekedett sokáig válaszával sem. Ellenérveit – Balázs és Lukács közösnek tartott világszemléletével szemben – először Balázs Béla *Halálesztétikájáról* írott bírálatában fejtette ki Babits. „A gondolatok nem eredetiek és nem tudományosak. Kódvár: gerendái a legsötétebb német-álgörög kódvilágból valók. Az építőmester Schopenhauerhez járt iskolába.” Hasonló kifogásokat fogalmazott meg Babits közvetlen Lukáccsal szemben is, *A lélek és a formák* kritikájában, bár kettejük vitáját a későbbiekben is főleg Balázs Béla írásainak értékelése körül zajlott.

A Babits–Lukács viszony valódi hátterének megértéséhez azonban még egy összetevőre fel kell hívnunk a figyelmet. Babits kritikus szembenállásának okaként a sértettség és féltékenység mellett fel kell tételeznünk, hogy valami reális veszélyt is meglátott Lukács gondolkozásmódjában. Ahogy Pogány József ráérezett a radikális, politikailag baloldali irányú továbbfejlődés, vagy továbbfejlesztés lehetőségeire Lukács íásaiban,

ugyanúgy Babits is észrevett valamit a Lukácsban rejlő kettősség másik oldalából, valami affinitást az irracionalitás felé, vagy Babits későbbi kifejezését használva a „veszélyes világnézet” irányába. Ezt a felismerést ugyan nem fejtette ki részletesen recenziójában, de egyik Lukácshoz írott levelében utalt rá: „világosságot kívánok... Filozófikus és művészeti szempontok egyaránt ezt kívánják, és bűn lenne erről lemondani: bűn és olyan ajtó, amelyen a legrosszabb anarchia jöhetne be filozófiába és művészetbe.”

*

Lukács György ifjúkori művei fogadtatásának dokumentumai egyaránt szólnak a művekről és a befogadókról, az ifjú tudós teljesítményéről s az őt körülvevő művészeti és tudományos közélet közegéről. Summázatként bizvást elmondhatjuk azonban, hogy a produkció sokkal jelentősebb volt, mint a recepció. A művek gazdagságát közel sem merítették ki a kortársak, akad még bőségesen értelmezni való a ma és a holnap gondolkodójának is.

Tímár Árpád

MAGYAR NYELVŰ SZÖVEGEK

TEXTE AUF UNGARISCH

A MAGYAR NYELVŰ SZÖVEGEK JEGYZÉKE

1. — —: A Kisfaludy Társaság közgyűlése (Budapesti Hírlap)
2. ALEXANDER Bernát: Jelentés a Lukács Krisztina jutalomtételle
3. JUHÁSZ Gyula: Forradalmi nász
4. DEBRECZENI István: A Nyugatról, meg a nyugati újról
5. JUHÁSZ Gyula: Komjáthy Jenő jelentősége
6. FENYŐ MIKSA: Ady és a legújabb magyar líra
7. — —: A lélek és a formák (Magyar Hírlap)
8. LENGYEL Géza: A festő mestersége
9. — —: A lélek és a formák (Vasárnapi Újság)
10. POPPER Leó: Lukács György: A lélek és a formák
11. LIGETI Ernő: Lukács György: A lélek és a formák
12. FELEKY Géza: A lélek és a formák
13. Sz. L.: Egy új magyar kritikus
14. — —: Lélek és formák (A Nap)
15. JUHÁSZ Gyula: Az olvasó naplójából
16. BABITS Mihály: A lélek és a formák
17. POGÁNY József: Polémia
18. BABITS Mihály viszontválasza
19. KOZÁRI Gyula: Irodalomtörténeti és kritikai elméletek
20. CSÁTH Géza: Három kritikai könyv
21. KELECSÉNYI János: Lukács György: A lélek és a formák
22. —rv.—: Egy kötet tanulmány
23. HORVÁTH János: A „Nyugat” magyartalanságairól
24. — —: Német revük. Die Schaubühne (Aurora)
25. — —: Egyetemi tanszékek (Aurora)
26. HAUSER Arnold: A Szellem
27. Alfa: A Szellem
28. — —: „Die Seele und die Formen” (Magyar Hírlap)
29. RITOÓK Emma — KUTASI Elemér: Esztétikai kutatások
30. — —: Magyar írók a világpiacra (Világ)
31. FELEKY Géza: A Kisfaludy Társaság
32. Sn.: A modern dráma
33. — —: A modern dráma (Vasárnapi Újság)
34. VÉRTESY Jenő: Lukács György: A modern dráma fejlődésének története

35. –r.: Lukács György: A modern dráma fejlődésének története
36. – –: Folyóiratok szemléje (Irodalomtörténet)
37. – –: Folyóiratok szemléje (Irodalomtörténet)
38. VAJDA Ernő: A modern dráma
39. FELEKY Géza: Lukács György: A modern dráma fejlődésének története
40. GALAMB Sándor: A modern dráma fejlődésének története
41. KELECSÉNYI János: Az újabb német esztétika hatásai Magyarországon
42. BALÁZS Béla: Feleky Géza első könyve
43. – –: „A lélek és a formák” (Magyar Hírlap)
44. – –: Georg von Lukács (Élet)
45. RITOÓK Emma: A modern dráma
46. B.L.: Lukács György: Esztétikai kultúra
47. F.Z.: Lukács György
48. – –: Folyóiratok szemléje (Irodalomtörténet)
49. –b.: A modern dráma fejlődésének története
50. VARJAS Sándor: Esztétikai kultúra
51. NAGY Péter: Szépirodalmi folyóiratok szemléje
52. SAS Andor: Meyer: Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert
53. FOGARASI Béla: Az irodalomtörténet filozófiai problémái
54. BABITS Mihály: Új verskötetek
55. –c.: Balázs Béla: Kalandok és figurák. Lukács György: Balázs Béla és akiknek nem kell
56. BOROSS F. László: Balázs Béla: Kalandok és figurák
57. KARINTHY Frigyes: Így írtok ti.
58. – –: Folyóiratok szemléje (Irodalomtörténet)
59. PÉTZELI Imre: Lukács György: Balázs Béla és akiknek nem kell
60. B.L.: Az új esztétikai stílus
61. (JUHÁSZ Gyula): Kommunista kultúra
62. NÉMETH Andor: A regény elmélete
63. MARSOVSZKY Miklós: A regény elmélete

1. A KISFALUDY TÁRSASÁG KÖZGYŰLÉSE

[...] A költségvetés után a pályázatokra tértek. Az 1904-ben kitűzött *Lukács Krisztina*-féle pályatételre (*A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó két évtizedében*) két pályamű érkezett. A Beóthyból, Alexanderből és Riedlből alakult bíráló-bizottság nevében Alexander Bernát terjesztett be jelentést, melyben mindjárt örömmel jelentette, hogy mind a két mű értékes, különösen az egyik, a 2. számú, *Rákosi Jenő Tágmájából* vett e jelisével ellátott mű: „Mivelhogy egymást forma s tartalom – Mindig föltétlenül követelik.” A bírálat részletesen és nagy elismeréssel foglalkozik a munkával. Egyik legszebb fejezete a könyvnek – mondja többek közt – Maeterlinck elemzése, Wilde *Saloméjének* méltatása, d’Annunzio jellemzése. Ezek valóságos irodalmi arcképek, ámbár mindig organikus részei az egésznek, melyekben a szerző ítéletének biztos-sága, átgondoltsága, mérséklete s objektivitása bámulatunkat kelti.” A bíráló persze nem nyilatkozik minden reszről hasonló elismeréssel, de végül ebben foglalja össze véleményét: „Ha nem értünk is mindenben egyet a szerző ítéletével, amint az ilyen témánál nagyon természetes, másrészt igen értékesnek, igen tanulságosnak és jutalomra nemcsak érdemesnek, hanem erre rászolgálónak jelentjük ki.” – A társaság a jelentés alapján egyhangúlag kiadta a díjat a műnek.

2. JELENTÉS

a Lukács Krisztina jutalomtételre: „A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében” beérkezett pályaművekről.
Alexander Bernáttól.

A jutalomtételre két mű érkezett. Az 1. számúnak a jeliséje „Új élet küszöbén”; terjedelme 351 l. 4 rét; a 2. számúnak a jeliséje „Mivelhogy egymást forma s tartalom mindig föltétlenül követelik.” Rákosi Jenő: *Tágma királynő*. Terjedelme: az első kötet 167 lap ívrét; a második kötet 168–326 l. ívrét.

Örömmel jelenthetjük, hogy mindkét mű magasan fölötte áll annak, amelyről most két éve kellett szólnunk, sőt az egyikben oly alkotást kap-

tunk, mely nemcsak jutalomra méltó, hanem mint az újabb drámairomdalom terén tájékoztató mű a külföldi irodalomban sem találja párját. Teljesen elértük célunkat. Két évvel ezelőtt mondtuk: „A társaság szívesen látta volna, ha a pályázók rövid általános áttekintést adva a XIX. század korábbi jelenségeiről áttérnek az újabb német, skandináv, francia stb. drámairomdalom jellemzésére. Rendkívül érdekes volna ebben a zűrzavarosnak látszó nagy mozgalomban földéríteni a főbb irányokat, meglesni a fölfogásoknak, az ízlésnek, a témáknak, a stílusoknak esetleges változásait, megtalálni e változások föltételeit, törvényeit.” Mindkét pályázó ezt a célt tűzte maga elé; az egyik közülük pedig meglepte a bíráló bizottságot azzal az óriási szorgalommal és hivatottsággal, mellyel a feladatot megoldotta.

Az első számú, egykötetes munka a gyöngébbik. Ennek a szerzőnek is van készütsége és elég jó exponáló képessége. Némelykor meglep azzal az ügyességgel, mellyel egyes drámákról, azok meséjéről, szerkezetéről számot tud adni. Széleskörű ismeretekkel is rendelkezik. Tárgyalásának keretébe vonja a modern francia, angol, német, olasz, spanyol, szláv drámát, még a szerbet is, nagy szeretettel szól a magyar drámáról, melynek minden rendű képviselőjére kitér, és általában alig van csak némileg is nevezetes alkotás az európai drámairomdalomban, mely elkerülte volna figyelmét. Igaz, hogy a szűkre szabott téren gyakran csak címet és nevet adhat, de a jelentősebb műveket mégis rendszerint kellő terjedelemben méltányolja. De a nagy feladaton mégsem tudott úrrá lenni. Nincsenek biztos dramaturgiai szempontjai, melyek ítéletében vezethetnék és nincsenek históriai szempontjai, melyek a dramaturgiaiakkal kapcsolatban a nagy terület rendszeres áttekintésére képesítenék. Csak igen röviden és nagyon általánosan jelzi a bevezetésben dramaturgiai szempontjait, melyeket mind arra az egyre lehet visszavezetni, hogy nagyobb lélektani igazságot kívánunk a drámában, ami igaz, de majd minden időben igaz volt, és a modern dráma megértésére nem ad elegendő alapot. Innét van azután, hogy a mű bevezetése is elégtelen. Kilenc fejezete van. Az I-ső a francia színpaddal foglalkozik, a II-dik a skandinávokkal, de itt vannak a modern németek és olaszok is; a III-dik tárgyi szempontból indul, a szociális drámákat tárgyalja, de a tengerészeket, zsidó témáikat is; a IV-ben stíluszempontot követve a naturalisztikus drámáról szól; az V. a romantikus drámának van szentelve, Maeterlincknak, Rostandnak, D'Annunzionak stb.; a VI-ban ismét tárgyi szempont vezet, szól a bibliai drámákról, antik tárgyu történeti darabokról stb.; a

VII-ben kifogyván a szempontokból „a különösebb irányhoz nem tartozó drámák” kerülnek sorra, és itt vannak a legérdekesebb szerzők, kikkel nem tud mit kezdeni, Anzengruber, Wedekind, Donnay, Curel, Wilde, Shaw, azután Echegaray, a csehek, szerbek, Csiky, Herczeg, Bosnyák, Prém; a VIII-ban filozófiai drámákat említ, Renan, Wilbrandt, Lenkei műveit; az utolsó a népszínműnek van szentelve. Ez, az első és második fejezetet nem tekintve, oly rendezés, melynek eredménye a zűrzavar. A nagy tömeg elnyomta a szerzőt. Összekerül, ami nem összevaló, és rokon dolgok elkerülnek egymástól. A nagy összefoglaló szempontok hiányzanak: a művészi forma, stílus, a világfelfogás kérdései, melyek az utolsó évtizedekben fölvetődnek és mélységes forrongást idéznek elő, nem bántják a szerzőt. Ő nem látja meg az összefüggéseket, tehát nem adhat történetet. Miután azt a fölszínes rendet, mely egészében rendetlenség, eszközölte, darabról-darabra siet, mindegyikről mondván valamit, hol okosat, hol trivialitást, de ritkán a dolog mélyét érintőt. Ehhez hozzájárul, hogy ítélete megbízhatatlan. Ahol a külföldi ítélet cserbenhagyja, a magyar termékek megítélésében, hihetetlen túlzásokat és tévedéseket találunk benne. De a külföldi dolgok értékelésében is elvtelen, sokszor fölszínes. Vossról többet beszél, mint az igazi nagyokról! Wilde-ot szerfölött komolyan veszi, a nagy Galeotto pedig a XIX. század drámai irodalmának egyik elsőrangú gyöngye. A mű stílusa is gondatlan, kopott, csekély értékű.

A II. sz. kétkötetes munka szerzője nagy szempontokból csoportosítja anyagát, és szempontjait erővel és következetességével viszi keresztül. Esztétikai és filozófiai műveltsége széles és mélyreható. Mihelyt a bevezetését elolvastuk, tudjuk, hogy oly egyéniséggel van dolgunk, kivel érdemes szóba állani, kivel hasznos és tanulságos vitába bocsátkozni. Gondolatait teljesen átgondolta, és erővel, bár nem mindig simán, tudja kifejezni. A bevezetésben fölveti a főkérdéseket, van-e modern dráma, mi a dráma lényege, mitől függ a dráma fejlődése, mely mozzanatai valamely kornak vannak kihatással a drámára, milyen befolyással van a világfelfogás változása a dráma művészi formájára. E kérdésekre megfelelően adja tömör rajzát a mi korunknak és származtatja le belőle a modern dráma formájának nagy átalakulását.

Ezek után belefog a történeti előadásba. Igen helyesen rátér a modern dráma előzményeire, amit két év előtt kelt jelentésünkben ajánlottunk volt a pályázóknak. Két fejezetben szól ezekről; az elsőben tárgyalja Hebbelt, a másodikban az iránydrámát. A két fejezet vetekedik egymással

szépségben, mélyreható felfogásban, biztos kritikai méltatásban. A Hebelről szóló meglep a megértés teljességével, az iránydrámával foglalkozó a kritika átgondoltságával, tömörségével, élességével. A francia dráma technikájának kritikája éles és sújtó ugyan, talán túl is megy az igazság határán, talán egyoldalú, de a tények ismerete és a kritikai fegyver virtuóz használata meglepő. A II. és III. fejezet Ibsent tárgyalja. Ibsen fejlődését és Ibsen helyét a modern dráma fejlődésében. Ez a fejtegetés is igen figyelemreméltó. Nem sablonos ítéleteket kell olvasnunk, de áradozást és himnuszokat sem. A fejlődésnek egy bizonyos csúcspontján pillantja meg a szerző Ibsent, de belső disszonanciáit is élesen meglátja és kiváló módon kifejezi.

Nem kevésbé érdekes a harmadik fejezet, mely a naturalizmus címe alatt a Goncourt testvérek művének jellemzését adja, Zolát méltatja, Becque művének finom elemzésével folytatja, majd Strindbergre tér át, ki az intimus dráma megalkotója, és akit, habár hibáit látja, talán érdemen felül méltat. E tekintetben és egyebekben a szerző az úgynevezett impresszionista kritika hatását érzi. Ítéleteiben a régiekkel szemben igen szigorú, csak azokat méltatja, jobban mondva leírja behatóan, akikben új irányok, mozzanatok kezdeményezőit, vagy betetőzőit ismeri föl. De csak így tudott az óriási anyaggal megbirkózni. A másodrendűeket nem nézi le, de mellőzi. Akikről nincs mit újat mondani, azoknak éppen csak nevét említi, némelykor még azt sem.

Következik a parasztdráma. Itt igen érdekes elemzését kapjuk Anzengruber művészetének, amely tulajdonképpen nem fér egészen a szerző kereteibe, de tanúbizonyságot tesz róla, hogy a szerző esztétikai fogékonyságát doktrinarizmus nem csorbítja, és ízlése mindenütt megérzi a kiválóságot. Igen sikerült Tolsztoj irodalmi arcképe is. Az egész szakaszt a naturalizmus győzelme, eredményei és bírálata fejezi be. A szerző bevezet a nyolcvanas évek színházi életébe Párizsban és Berlinben, a Théâtre libre és a Freie Bühne alapításának történetébe, majd ismerteti Holz Arno és Schlaf Johannes irodalmi vállalkozását. Itt van azután alkalom a Takácsok irodalomtörténeti nagy jelentőségének rajzolására. Igaz történeti szellem lengi át e fejezetet, ámbár nem akarjuk elhallgatni, hogy itt is, a későbbiekben is a szerző, ki nagy energiával küzd elfogulatlanságának megóvásáért, némely helyütt mégis nagyon a német elméletek befolyása alá kerül. Holz és Schlaf működésének talán nem mindenki fog ekkora jelentőséget tulajdonítani, mint a szerző.

A második kötetben két nagy szakasz foglaltatik. „Kibontakozás a

naturalizmusból” és „A mai helyzet.” Az első néhány francia író tárgyal, Donnayt, Porto Richet, majd a bécsi Schnitzlert, Hauptmann néhány darabját, mely ide tartozik. Csehovot, a patológiai drámákat általában. Egyik legszebb fejezete a könyvnek Maeterlinck elemzése, Wilde Salomé-jának méltatása, D’Annunzio jellemzése. Ezek valóságos irodalmi arcképek, ámbár mindig organikus részei az egészének, melyekben a szerző ítéletének biztossága, átgondoltsága, mérséklete és objektivitása igen jó hatást tesz. Hofmannsthal finom méltatása fejezi be a műnek ezt a fejezetét. Az egész szakasz befejező része pedig a vígjátékról szól. Ez a műnek gyöngébb fejezete, mert a szerzőnek nincs úgy látszik eleven érzése a vígjáték iránt. Igaz, hogy a modern vígjáték félig-meddig kicsatolta magát a művészetből, de talán mégsem oly szegény, hogy Cramptont kellene vígjátéki alakká tenni. A Biberpelz méltatása igen sikerült. Wedekindet a szerző nagyon túlbecsüli, Shaw méltatása viszont nem elég találó. Wedekind kevesebbet, Shaw többet érdemel.

Az utolsó szakaszban a szerző mintegy sommáját adja az egész modern fejlődésnek. Itt néhány legújabb német író tárgyalva, visszatér Schnitzlerhez és Strindberghez, kiket fejlődésük utolsó fokán mutat be. Hasonlóképp újra előkerül Hauptmann, akinek beható ismertetése csak itt talál helyet.

Az egész tárgyalást a magyar drámairodalom rövid méltatása, ezt pedig Rákosi Jenő fejezi be.

A műhöz terjedelmes bibliográfia és a modern dráma igen érdekes kronológiai táblája csatlakozik.

Röviden összefoglalva: Ha nem értünk is mindenben egyet a szerző ítéletével, amint ez ily témánál nagyon természetes, művét értékesnek, tanulságosnak és a jutalomra nemcsak érdemesnek, hanem erre bőven rászolgálónak jelentjük ki.

Budapest, 1908. febr. 5.

Hozzájárult: *Beöthy Zsolt*
Riedl Frigyes

*

A Társaság a bírálók jelentését elfogadta, s a jutalmazásra méltónak ítélt munka jelígs levelét felbontotta. Szerzője dr. Lukács György.

3. FORRADALMI NÁSZ

(*Sophus Michaelis drámája*)

[...] Ez a darab a harmadik felvonás intimebb szépségei kedvéért készült. Ebben a felvonásban buján és pompázóan kivirul, illatszik, színes, forró szirmait hullatja a betegesen szép neoromantika álóévirága. Üvegközi virág, jól ismerjük abból a csodásan finom új lírából, amelynek Rostand, Maeterlinck, Hofmannsthal az elsőrendű mesterei, amelynek a legtöbb mai magyar igazi lírikus annyi szép formában, új formában adott kifejezést s amelyhez, mint drága gemmához olcsó keretül szolgál ez a mozgalmas, izgalmas forradalmi história.

Mégis, mikor elsötétült a színpad, utoljára legördült a bíboros kárpit és egyedül maradtam a csillagos téli éjben: ürességet és hazugságot éreztem, valami hamis mámor fanyar utóízét az ajkamon. Igen, ez az új darab is csak helyzetek és nem lelkek drámája. Esetdráma és nem lélekdráma.

Lukács György, a nagyon fiatal és nagyon okos magyar esztéta szépen kifejtette a napokban, hogy [mi a különbség] a legtöbb divatos mai darab és a Shakespeare-dráma között: a mai darabok legtöbbször *csak* helyzetek kiélezése, a Shakespeare-dráma: emberek drámája.

Én hozzáteszem: a Sophus Michaelisek kieszelnek ravaszul és szépen valami nagyon különös, valami roppant dilemmás helyzetet, és ebbe a helyzetbe belekergetik úgynevezett hőseiket, [...]

Juhász Gyula

4. A NYUGATRÓL, MEG A NYUGATI ÚJRÓL

E gondolatok még akkor fogantak, mikor a Nyugat hódító útra indult keletre. Mikor eljött a legkeletebbre: Debrecenbe is, a maradiság örökös főhadiszállására és megszállotta. Megszállotta, de ez még nem egy ezzel meghódította. Ez adja meg tehát keletkezésük magyarázatát, meg az, hogy erről beszélni s írni most divat; éppoly divat, mint a nagy női kalap. A modern irodalmi irányról, a dekadenciáról vitatkozik ma mindenki, kezdve a poétikát tanuló hatodik gimnazistán, a poétikát csináló professzorig,

aki ilyenkor kritikus nevet ölt magára. És vannak, akik gyönyörű himnuszokat zengenek az új irány elé, bár nem értenek belőle egy sort sem, s vannak, akik torkukszakadtából igyekeznek lehurrogni, bár nem olvastak belőle egy sort sem. Az okuk persze megvan rá, mert ez új, és akik csinálják, haladni akarnak. Ilyenkor mindig a kutya jutnak eszembe, melyek a szaladó szekér után ugatnak csak azért, mert az halad, ők meg maradnak; de azért ugatás közben is mennek utána. Én nem tartozom egyik táborba sem. Nem szegülök ellene mindennek csak azért, hogy ha eddig jó volt így, mért ne lenne jó ezután is, és nem hajtok térde-fejet minden előtt csak azért, mert új.

•

Mint Ignotus felolvasott apológiájában kifejtette, társulásuknak az a célja, hogy biztosítsák maguknak az írás szabadságát minden illetéktelen beavatkozás ellen. Ez a tudat, ez a szabadság jellemzi társulásukat és írásait. Hogy társaságok alakításából, vagy nagyban: szervezetek szervezéséből milyen haszna van úgy az alkotó egyéneknek, mint az egyénekből álló köznek, azt éppen ma látjuk. Az együttműködés, együttműködés fejleszti az egyént és eredményesebbé teszi a munkát. Ez helyén van nemcsak a társadalomban, hanem az irodalomban is. Mert kevés az olyan ember, aki ezt merje mondani: nekem nincs szükségem senkire, én magam akarok nagyra lenni, és még kevesebb, aki ezt meg is merje tenni. Azonban e társaságok elvesztették létjogosultságukat, mihelyt nemcsak magukra nézve, hanem a rajtuk kívül állók ellen is vannak céljaik, s mihelyt magukra nézve a cél nem más, mint feltétlen érvényesülésük biztosítása mások letörésével, önző érdekek, vagy éppen anyagi haszon elérése mások rovására, szóval mihelyt érdekszövetséggé, a mai értelemben vett klikkekké váltak. És klikkeknek legkevésbé az irodalomban van helye. — Én nem tudom, hogy vagyok vele, de mikor kölcsönös s nem mindig izlése magasztalásait s a szerintük nem hivatottak egyetértő irgalmatlan ledorongolását olvasom, sehogysem tudok ettől a szótól szabadulni, kivált, ha még hozzáveszem azt az erős önbizalmat, amellyel monopolizálni akarják maguknak a fejlődést és haladást. Szép, szép az a nagyotmerő önbizalom, hiszen e nélkül nincs élet, de az a baj, hogy nagyon nehéz megvonni a határt, mely elválasztja az önbizalmat az elbizakodottságtól és ami ebből jön: a stréberségtől.

Íme ilyen veszedelmek származnak ebből a kölcsönös szabadságbiz-

tosításból s ez már magában véve ellenszenvet kelt. Természetesen ez csak külső ok, de vannak belső is. Ilyen a modern költészet tárgya. Tagadhatatlan, hogy sok új tárgyat hoztak be a költészetbe, a régieket is új világításba helyezték és bennük rejtett motívumokat fedeztek fel; tagadhatatlan: e tárgyak és motívumok közt van több tetszetős és szép, de a nagyobb rész, mely a költészet hangulatát adja: inkább visszariasztó. Korai vénség, erőszakos öregítés, kiégett szív és benne kihamvadt vágyak, a küzdelemben kifáradás, megtörés, letörés, enerváltság, a küzdéstől szabadulni vágyás, a halál s aztán újra, meg újra, örökké csak a halál. Huszonöt-harmunc éves testben nyolcvan esztendő s lélek: ez az, ami visszariaszt. Nyomasztó hangulat ez, amelytől az ember inkább szabadulni szeretne, nemhogy szórakozás végett keresné. Olyan, mint egy ködös őszi alkonyat, és komor, mint egy zordon januári ónos délután. Alig van egy-egy derűs sugár s ha van is, csak látjuk, de nem érezzük. Aztán a mámor, az érzékiség, a züllés különböző változataiban, fokozataiban és környezetben. Beteges költészet ez, egészségtelen levegőjű, tele bacilusokkal.

Itt mutatkozik a nagy szabadságérzetnek nem egy káros hatása. Ez előtt még arról is volt szó néha, hogy mi a költői, s nem egyszer olvastuk, hogy egyik-másik költőnek egyik-másik versét kár volt kiadni, mert tárgyük nem érdemes a megéneklésre. A nyugatiak szerint úgy látszik, már ez is elavult. Lépten-nyomon találkozunk oly versekkel, hogy az ember nem tudja elképzelni: mi kellett ahhoz, hogy arról a tárgyról vers írássék. Megvan ugyan ez a latin közmondás: *naturalia non sunt turpia*¹ s amit ők megénekelnek, hát elvégre a legtöbb esetben természetes is. Igaz, igaz, csakhogy ami nem rút, az nem feltétlen szép is. Azzal azonban ők nem sokat törődnek, hogy mi a szép; amiből verset lehet csinálni, az mind szép. Arról meg egyáltalában nem szabad beszélnünk, hogy vajon a téma az ízlést, vagy éppen az erkölcsöt nem sérti-e. Azt mondja Fenyő Miksa: „Vakondok szempont azon vitatkozni, hogy morális-e a tárgy, vagy sem. A kritikus csak azt vizsgálhatja, hogy meg tudták-e csinálni, hogy érdekes-e, amit elmondtak, hogy irodalom-e, ahogy elmondják.” Tehát ne válogassunk a tárgyakban, ne nézzük e szerint azt sem, hogy költői, vagy nem, hanem amiből lehet hatást, vagy éppen eredetit csinálni, abból csináljunk. Ez praktikus felfogás. Praktikus költőiség, vagy költői praktikuság.

Ami legkevésbé kedvez népszerűségüknek, az a nehezen érthetőség, sőt érthetetlenség. Sok szó esett már erről is. Ady egy közelebbi felolvasásában ezt mondja: Van egy még halálosabb félelmem: az, hogy megér-

tenek. Én megnyugtatom: ne féljen. Megnyugtatom azzal, amivel ő magát: azok sem értik, akik értik. Dicsérik sokan, minden sorára rámondják, hogy szép; épp úgy, mint a falusi paraszt a papja prédikációjára, amelyből nem ért egy szót sem.

A modern líra szimbolikus. A legtöbb lírai vers egy-egy allegória. Egyéni érzelmeket szimbólumokban fejeznek ki, képekbe burkolnak, felcífráznak számtalan jelzővel, a verset túltöltik képekkel s innen van, hogy nehezen emészthető, érthetetlen lesz. Aztán ez érzéseknek csak felét, vagy egy részét mondják el, érzelmeiknek csak bizonyos fokait tüntetik elő s a legtöbb esetben csak a végső stádiumot, és az olvasónak tessenek utána érezni azokat a változatokat, amelyek a végső érzelmi állapotot s vele a verset kihozták. Amit mi érzünk, azt csak úgy tudjuk másokkal is éreztetni, ha érzéseinket egészen fel-kitárjuk. Mert amint gondolatainkat nem lesheti el senki, éppúgy nem érezheti érzelmeinket. Az érzéseiket, gondolataikat gyakran tömören akarják kifejezni. Kevés szóval sokat akarnak mondani; azért van aztán, hogy sokszor semmit sem mondanak.

Azt mondják, hogy a modern versek azért nehezen érthetők, mert sok bennük a gondolat, s a közönség nem szereti a fejét törni. De hiszen éppen ez a különös: líra tele gondolattal, érzelem gondolatban. Szívhez szól, de csak az agyon át jut oda. Ez nem líra, s ezt maguk az irány feltétlen hódolói is elismerik. „Az okosság nem lesz lírai érték, sőt még inkább akadálya annak” – mondja Lukács Gy.² Gellért O. verseiről. Ugyancsak ő Ady verseiről így szól: „lírai lényegük a lelkip kultúra igen magas fokát tételezi fel”. Tehát csak a magas fokon levő kevesek számára ír. — Azt értem, hogy a szaktudós a vele egyenlők számára ír s felfedez és előad olyasmit, amit csak ők értenek, azt azonban sehogy sem tudom megérteni, hogy a költőnek is ez legyen a hivatása. A költőt költővé és naggyá az a valami avatja, ami minden közönséges léleknek fölibe emeli és mindenkiel közössé teszi. Az pedig mese beszéd, hogy a költő kevesek, vagy éppen saját gyönyörűségére énekel. Hiába mondja ezt Petőfi is. Ő is azért lett világlírikus, mert az emberiség közös érzelmeit mindenki által érthetően és érezhetően énekelte meg.

Én abból szoktam a rövidebb lélegzetű lírai verseket megítélni, hogy mi marad meg az ember fejében egyszeri átolvasás után. Van sok vers, amit az ember kétszeri olvasásra csaknem szó szerint tud, s ezek legtöbbször hiába olvassa többször is. Úgy vagyunk vele, mint mikor egy idegen nyelvű verset tanulunk akkor, mikor a nyelvet magát is csak kezdjük tanulni.

Az egyes szavakat értjük, de a szavak értelmét nem, az kifáraszt bennünket.

Én nem tudom miért, de ilyenkor mindig az öreg Szókratész jut eszembe, aki bölcseket felfedező körútjában végül a költökhöz ment remélve, hogy megtalálja, akit keres. Ámde, mint ismeretes, keservesen csalódott, mert meggyőződött róla, hogy azt, amit írnak, ők maguk értik legkevésbé.

„Lírai lényegük a lelki kultúra igen nagy fokát tételezi fel.” Sokszor elgondolkozom ezen az imént citált kifejezésen, és mennél többször gondolkozom, annál jobban fáj valami. Ezek a modern írók mind szocialisták és mégis éppen azt veszik semmibe, akiken a szocializmus segíteni akar, a népet. A népet magát és nyelvét.

Olyan ez, mint mikor a nép érdekében sokat szeretünk beszélni, de tenni nem. Az irodalomnak az is célja volna, hogy a népet felemelje, művelje.

Nemcsak Arany, Petőfi korában volt ez, hanem ma is. De ezt csak úgy tehetjük, ha úgy beszélünk, úgy írunk, hogy a nép is megértse. És valljuk be, hogy nem könnyű mesterség ez, amennyire nem könnyű gyermekmesét és gyermekverset írni. Ismerni a gyermek és a nép lelkivilágát, gondolkörét, eltalálni az értelmi fejlettségének megfelelő tartalmat és hangot s mindezek fölött beszélni nyelvén. Leszállni hozzá, anélkül, hogy közjük vegyülnénk.

Ignotus éppen ettől fél, amikor azt mondja, hogy ha a nép közé leszáll az író, azzal megköti, leköti magát, mert annak szűk a látóköre, gondolatvilága, kevés a szava. Aki nem érti a módját, így jár kétségtelen. De lám, mennyire rácăfolt Móricz Zsigmond, aki állandóan a népeletről ír. Népies kifejezésekkel, kiszólásokkal telt, jobban mondva feldíszített egyik elbeszélését, Márkus-át olvasta fel, s ő ért el legnagyobb hatást. Aztán, jól van, mondjuk, hogy a népnek szűk a látóköre, kevés a fogalma, kevés a szava. De nem alkottak-e már műremekeket egy-két egyszerű magyaros stílusú díszítés, vagy faragvány alapján a benne levő elemek elemzése és újra összerakása, stilizálása által. S kérдем, hogy a már szépen fejlődő iparművészetünk termékei nem abból az egyszerű tulipánból fejlettek-e ki, melyeket ott láthatunk nagyanyánk ládáin, vagy abból a beretvartartókon látható díszítésből, melyet a Hortobágyon ma is faragnak juhászbojtárok három krajcáros fanyelű bicskákkal.

Lehet a nép nyelvében még sok újat találni, s lehet elemeit stilizálni, művészivé tenni, mert ne gondoljuk, hogy Arany és Petőfi mindent kiak-

náztak és minden változatot megmutattak. Csak persze érteni kell e nyelvet, meg ismerni kell s ami fő, nem szabad lenézni.

*

Ezekből úgy látszik, hogy én ez újnak esküdt ellensége vagyok. Nem egészen úgy áll a dolog.

Egy általam elismert ember Martinovicsról való felolvasását ezzel fejezte be: Ne igyekezzünk ellenállni semminemű újításnak. Jól megjegyeztem s azóta többször gondolkoztam rajta. Hallottam aztán hasonló okos embertől más véleményt is. Ilyenformán hangzott: Azzal szoktak megokolni mindent, hogy most ez a kor hangulata, áramlata, azért így kell tenni. De ha az az áramlat rossz! Elébe kell állni, meg kell akasztani! — Melyik most már a helyes? Megmondom. Az ember vakon mindent el nem fogadhat és konokul nem szegülhet ellene semminek. Azért van ítélőképessége, hogy használja s ami jó, elvegye, ami rossz, elvesse. Elvégre is az újításnak azért, mert új, éppúgy nincs értelme, mint a konzervativizmusnak létjogosultsága csak azért, mert régi.

Így nézem én ezt az újat, és rájövök arra, hogy szükség volt és van rá. Szükség volt az evolúció, a fejlődés törvénye s a reformáció elve szerint, amelyet nem lehet térhez vagy időhöz kötni, hanem mindig és mindenütt érvényesülnie kell. Szükség volt, mert az irodalom idestova nem állott egyébből, mint Aranyékon s Petőfiéken való rágódásból. És szükség volt, mert a kor nagyon elkényeztetett bennünket. Másutt sem, sehol sem elégszünk meg a régivel, új kell mindig, izgató, ami kíváncsivá tesz. Ma mindenki azon töri a fejét, hogy valami újjal álljon elő; mindenki eredetiséget keres és mindenki eredeti akar lenni.

Ez az irány kétségtelenül eredeti. Megcsinálói új tárgyakat hoztak a költészetbe, új hangot, új színt, a régieket új oldalról fogták fel s megláttak sok mindent, amit mások észre sem vettek; hangulataikban festők, leírásaikban sok helyt mesterek. Jelentőségük azonban másban van.

Ady az utána jövőknek bátorságot adott, mondja Lukács Gy. Ez Ady legjelentősebb szerepe. Így állott elő harcos serege. És ma harc van, forrongás és harc. Nagy felszereléssel, nagy hadi készséggel harcol mindkét fél. Könyvekben, hírlapokban, élclapokban, pasquillusokban. Komolyan és tréfálva az esztétika és gúny fegyverével. Ma még mindkét tábor egyenlő számmal vonultatja fel csapatait, de a régiek az idővel megfogyatkoznak. Ma még nem tudni, mikor lesz e harcnak vége, de lesz. Ma még egyik se akar hallani a békekötésről, de a harc azért meg fog szűnni; akár békekötéssel, akár az egyik tábor elfogyásával.

Ezt a harcot ők csinálták, s ez mutatja, hogy ők valakik. Hiába! szedte vedte kóbor csapatokra nem szokták fellármázni az ország hadi népét. Hatni nem mindenki tud, s a hatás hatás, ha visszahatás is.

Ma az irodalomtörténet nevezetes korszakát éljük. A forrongás, az átalakulás korát egy újabb reneszánsz felé. Ez még nem az, de el fog jönni és ez után, ennek alapján fog eljönni. A most megjelenő verskötetek, a rájuk vonatkozó bírálatok, a hírlapok polémiai, az elszórtan megjelent közlemények, versek, prózák, apró gúnyolódások mind egy-egy adat annak a számára, aki a mai harcok hadikronikáját, ez átalakulás történetét meg fogja írni. Talán egy évtized múlva, talán hamarabb.

Ezeknek az adatoknak nagyrészt ők szolgáltatják, s ezt a korszakot egészen ők csinálták. S csinálnak egyebet is. Ady ezt mondja: „Próbáljuk olvasgatni a jövő irodalom történelmét.” Én így mondanám: próbálják „csinálgatni”. S próbálják csinálni a jövő irodalmát. Lehet, hogy abba a történelembe közülök tán hárman sem jutnak be, lehet, hogy ezt az irodalmat nem ők csinálják meg, de azért ők az útegyengetők.

És én látom a jövő irodalmat. Ma túlzásba megy ez az irány, de minden újítás sorsa ez. Ez volt a nyelvújítás s ez a szocializmusé. És sokan a túlzások után ítélnék csupán. A forrásban a salak kerül a felszínre és sokan csak ezt látják. Mások meg nem látják; nem látják, hogy salak, hanem azt hiszik, hogy az a valódi érték és azt tanulják el: a sallangokat, cafrangokat. Ezekben követik példáikat, mint a tehetségtelen utánzók mindig. Ámde a salak a kiforrás után eltűnik, a szemét kihull az idő rostájából, s benne marad a jó, a tiszta, az értékes.

És én előrelátom a jövő irodalom alakjait, a jövő irodalom termékeit. Volt az erősebbek közül is, akit megszáditott az üres külsőség, és megszáduult mámorában összeírt egy kötetre valót s túltett honi mintáin. De mikor kábultságából felocsúdott, megborzadt szülötteitől, megtagadta őket és igyekezett lehánygni magáról a ráragadt sáros csatakokat. Le is hányta, de lelke szűrője felfogott valamit, ami jó volt, s ennek a nyoma meg-látszik ma is, az átalakító hatás érezhető.

Így alakul ki a jövő magyar irodalom. Nem olyan lesz, mint a régi, nem is olyan, mint a mai új, de ez által lesz azzá, ami lesz. A reneszánsz sem egyszerre állott elő, átalakulások előzték meg, amelyekről ma alig tudnk, amelyek nélkül azonban soha sem lett volna meg.

Ez adja meg a mai új irány jelentőségét.

Debreczeni István

5. KOMJÁTHY JENŐ JELENTŐSÉGE

[...] Bizonyos az, hogy Komjáthy Jenő lírája a legizoláltabb jelenségek egyike a múlt századvég költészetében. Bizonyos, hogy a XIX. század vége egy sajátos, artisztikusan dekadens korszak volt és ez leginkább a líráján látszik meg. Nézzük ennek a kornak tipikus lírai költőit, akik érték vagy hatás dolgában a legjelentősebbek voltak: a francia Verlaine-t és Rimbaud-t, az olasz Lorenzo Stecchettit, (a németről nem beszélek, a német egészen franciás), a magyar Reviczkyt; mind többé-kevésbé az ennui és morbidezza, az életunalom és betegség poétái, hogy utódaikról ne is beszéljünk. Azonfölül ennek a századvégnek egész költészetét erősen jellemzik a dekadens korok uralkodó vonásai: az érzéki hatások tudatos keresése, a festői és zenei elemek keverése, a hangulat eluralkodása, a világosság kerülése, a szimbolikus homály szeretete.*[...]

*Ezeknek üzen most hadat nálunk Lukács György kritikája.

Juhász Gyula

6. ADY ÉS A LEGÚJABB MAGYAR LÍRA

[...] Nem időzhetünk bőbeszédű szerzőnk minden felületes megállapításánál. „A költői kifejezés” című fejezetben mondja el tulajdonképpen, ami mondanivalója van. „Ha van költészet Adyban, az most fog megnyilatkozni előttünk”, mondja nekigyürkőzve. A metafora, allegória és szimbólum viszonyán kezd, s ezekről valóban okos dolgokat mond: akármelyik középiskolai tankönyvben megállhatnának. S aztán – visszafojtott lélegzet, mert most, most fog megnyilatkozni, ha van költészet Adyban! – áttér arra a megfigyelésre, hogy Ady verseiben több van szugesztív erejű szimbólumoknál: a szimbólum összeforr a szimbolizált gondolattal, s a pusztá megértés helyett Adynál „egy nagy mindent meglelvenítő látomás lesz.” S ami „ily látomásra képesít, a vallásos elragadtatással rokon, őseredeti költőiség.” Szó sincs róla: értékes dolgok ezek, – amit Ady ihletettségéről mond, mely vizionárus erővel jelenteti meg érzésvilágának minden megnyilatkozását, amit Adynak a halált is meglelvenítő szimbolizmusáról mond: könyvének legkülönb részei, de egész-

ben véve alig visznek közelebb Ady költészetének lényegéhez. (Mennyivel szebb és mélyebb, amit Lukács György mond a vallásos elragadtatással rokon őseredeti költőiségről. „Adynak minden verse vallásos vers. Ha egész röviden akarnám formulázni azt, ami a legmélyebben közös valamennyiben, azt kellene mondanom: vallásos versek, egy nagy, misztikus, vallásos érzés kiáradása mindenfelé és mindenhová. Egy olyan erős vallásos potencia, egy oly végtelenül heves megkívánása a vallásnak van itt, hogy mitológia lesz ezeknek a verseknek világában mindenkiből, Isten vagy ördög az élet minden megnyilvánulásából, zsoltár minden versből, ami róluk íródott. [...] Mitológia lesz az egész életből Ady verseiben. Egy egészen új magyar mitológia jött létre már a magyar versekben is. A messze távolban Párizs, a csábító, a gyönyörű, a mindennek anyja, az új Hesperidák szigete, és a közelben a Magyar Ugar, a purgatórium és az inferno sok, válogatott kínokat termő köre és oduja. És félelmes árnyékokat vető erőt kapnak itt Pusztaszer és Dévény, Csák Máté és Debrecen város. És megindult ellenük a küzdelem: a kurucok régi küzdelme, a Dózsa Györgyök örök harca és a Vazulok és a Szent Margitok megölt lelkei sírnak kíséretet a nagy viadalhoz. És a még nagyobbak, a még mélyebbek: az ő Kaján mítosza és az Ond vezéré és még sok másé. És egy lépést se kell kifelé tenni ebből a világból, és ott vannak a Baál isten himnuszai, a Pénz isten litániái, a rejtelmekkel teli bihari legendák Csöndhercegről, a Nyár elégiái és a nagy körtánc a Léda arany-szobor körül. És csak nyílt kifejezést kapott, csak egészen tiszta kifejezést minden közbeeső állomás, minden élmény és szimbólum elhagyásával ez a mindig meglévő érzés a legújabb versekben, az Isten-versekben.”) Szerettem volna, ha Horváth is mélyebbre bocsátja ónját Ady költészetébe s nem éri be a tankönyvdefiníciókkal. Ehhez azonban nem elég az igazságottevés salamoni póza. Ehhez egy kis szeretet is kell. Mert nem tehet-ségtelen ember. [...]

Fenyő Miksa

7. A LÉLEK ÉS A FORMÁK

Lukács György kísérleteknek nevezi azokat a tanulmányait, melyeket most megjelent könyvében összegyűjtött. Az esszé formájából s a kriti-

kának, mint önálló művészetnek felfogásából indul ki, s ez a felfogás adja meg különböző tartalmú esszéinek egységét. A hét tanulmány mind a modern vagy a modernre ma is élő hatással bíró irodalmi jelenségek egyikét tárgyalja. Rudolf Kassner, a német kritikus, Theodor Storm, a költő, Novalis, a német romantikus, Beer-Hofmann, a bécsi novella író, Kierkegaard, a dán filozóf-költő, Stefan George, a költő és Laurence Sterne, az angol költő az egyes esszék tárgyai, s a könyv szerzője az irodalomban való nagy tájékozottsággal és mély elemzéssel szól róluk. Az írók, akiket a maga módja szerint fejteget, nálunk kevésbé ismeretesek, s így megvan a könyvnek az az érdeme is, hogy fölkelte az érdeklődést irántuk s így bevonja szellemi életünk hatáskörébe a modern irodalom néhány képviselőjét. A rendkívül érdekes könyv méltatására részletesen visszatérünk. A kötet ára 4 korona és kapható minden könyvkereskedésben.

8. A FESTŐ MESTERSÉGE

A *Galilei kör*-ben felolvasást tartott a maga művészetéről Kernstok Károly, s e felolvasás nyomán, kivételesen nagy közönség előtt érdekes, bár meglehetősen szerteágazó vita indult meg. Sok volt a lelkesedés, erős volt az új művészet után való vágy és az egész tárgyalás azt a hitet keltette, mintha egy ország, egy nagy népréteg művészet iránt érdeklődő közönsége már teljesen és végképp betelt volna egy túlságosan kifejtett, egy degenerált festői irányzattal, az impresszionizmussal, s forró vággyal, türelmetlenül várná a megváltó zsenit, aki e kimerült, elszikkadt hitvallással szakít. Mielőtt gondolkodás nélkül elfogadott frázissá válnék ez az állítás, fel kell jegyezni róla, hogy nem alkalmazható pontosan, noha igaz. Fel kell jegyezni, nem törődve egyelőre azzal, van-e ennek a kérdésnek fontossága, vagy nincs. A magyar impresszionista művészet, — ha egyáltalában szabad e túlságosan tág meghatározással élni — a fejlődés meglehetősen magas csúcsára jutott el ugyan, de ahhoz, hogy kiéltnék legyen nevezhető, hiányzik belőle egy nagyon fontos tényező. A befogadottság hiányzik. Nem szabad elhinni azt a jóhiszemű feltevést, hogy a művész önmagának dolgozik. A művész, amilyen hozzáférhetetlen a teremtés percében, végső elemzésben hozzákapcsolódik közönségéhez. Olyan magános úton járó, olyan mindent eldobó és minden bilincs alól felszabadulni

igyekező művész is, amelyen Kernstok Károly, keresi a megértőket és ime, a szó és az írás eszközeit sem veti meg, hogy rájuk találjon. Az alkotás, az egyéni teremtés processzusába senki belé nem szólhat ugyan, a művészetet fenntartók, a vásárlók, a szorosan vett publikum viszont öntudatlanul, pénze révén, mondjuk a kapitalisztikus világberendezés révén, amelyen kevésbé férközhetik hozzá az egyénhez, épp oly kimutathatóan tudja befolyásolni az irányok érvényesülését. A mi magyar közönségünk, szemben az egész kultúrvilággal, nagy többségében az impresszionista festői felfogás szeretetét sem jutott el, s ez irány finomabb, későbbi képviselőivel szemben az értelmetlenség, az ebből fakadó gúny és lenézés álláspontján van. Tulajdonképpen csak az irodalom, a sajtó, a komolyabban vett kritika az, amely a jelennek megfelelő, a mi esztétikai vágyainkat kielégítő művészek és artisztikus hitvallások gyanánt Fényes Adolf vagy Iványi Grünwald, vagy Rippl-Rónai s Kernstok, a két-három évvel ezelőtti Kernstok piktúráját elfogadta. A helyzet körülbelül olyan, aminőt fellelünk politikai és gazdasági állapotaink szemlélésénél. A színtestés, a fényfestés, levegőfestés, a múltó benyomásokat feljegyző impresszionizmus egykor oly lelkesen üdvözölt igazságaiból, vagy kitalálásaiból sablonokat szabtak s a legmodernebb tárlatokon veszedelmesen egy kulcs szerint hangolt, kényelmetlenül ismerős, s üresen, hidegen virtuóz képek jelentek meg. Ezeket ünnepelte Párizsban, Berlinben, Stockholmban a felszínes, a divathoz szorosan alkalmazkodó tömeg. Nálunk viszont csak az átlagnál nagyobb szeretettel és tapasztalatokkal fölfegyverkezett néző, vásárló állott melléjük, s ez artisztikus vélemény-nyilvánítást épp oly örömmel kellett s kell még ma is üdvözlőnk, mint ahogyan nyereségnek számít egy tiszta liberális politikai mozdulat, noha máshol túl vannak a liberalizmus érzélgősségén, mint ahogyan a legélesebb osztályharc alapján álló magyar szociáldemokrata se tartja mellékesnek és minden fontosság nélkül valónak a magasabb fejlődési fokot jelentő liberalizmus térhódítását, szemben a nálunk honos junker-uralommal.

Fennmaradhat az a kérdés, vajon az impresszionista festés egy kiválóbb jövő eléréséhez feltétlenül szükséges fejlődési állapot-e, vagy közbeeső epizód csupán, amelyet át lehet ugorni. Ami a vita anyagát, Kernstok Károly képeit illeti, azok kétségen kívül létre jöhetnek volna egészen függetlenül az impresszionista festői világ szemlélettől. Ez az egy példa azonban talán nem bizonyítja az egész, egykor oly gazdagon termő s nekünk néhány hatalmas időre szóló jelentőségű művészt ajándékozott irány hiábavalóságát. Nem bizonyítja, nem világítja meg a jövőt sem, mert sem

tökéletes elmélet, sem tökéletes logikájú bölcselkedés, sem a legbősegebb tapasztalatok nem jogosítanak fel annak kutatására, találgatására, micsoda világgraszoló lángész pattan ki holnap. Vagy merné-e jósolgatni valaki, milyen lesz a magyar líra iránya, ha még csak az első ember fog megjelenni, aki Adytól merőben különböző hangon énekel?

Ez a jövő-kutatás nagyon problematikus, amellet az elevenekkel szemben épp oly igazságtalan, mint a dohos múltba való elmerülés. Itt van azonban az adott, az élő példa, Kernstok Károly művészete, s ezzel érdemes foglalkozni, tekintet nélkül arra, megszabja-e már most az új irányt, kell-e egyáltalában irányokat megszabni, ismervén az iskolák, minden néven nevezendő iskolák visszaéléseit. A Galilei-kör vitája. Kernstok előadása után meglehetősen elvont elméleti nívón indult el. Megindítója Lukács György, egy logikus, világos világnézettel kapcsolta össze és ítélte el az impresszionista látást és alkotást, megszabta helyzetét, s itt legfeljebb az lehet vitás, vajon tisztán artisttikus mozgalmaknak, vagy általános mozgalmak artisttikus megnyilvánulásainak van-e olyan egyetemes jelentőségük, amelyet ő tulajdonított nekik, azonosíthatók-e teljesen a nagy egésszel, lehet-e lényegük helyes, vagy nem helyes voltáról beszélni, olyan értelemben, ahogyan elfogadjuk, hogy a kapitalista világberendezés, vagy a militarizmus, vagy a papi uralom kártékony. Én úgy hiszem, hogy művészi jelenségeket nem lehet teljesen felmérni ezzel az egyébként tisztának, logikusnak mutakozó mértékkel. Megszüntetni a dolgokkal és tényekkel szemben a hangulat-kritika ingatag mértékét, illetőleg mérték nélkül való voltát s helyébe tenni az állandót, az én szerint változó értékelést kizárót: ez a gondolat feltétlenül helyt áll – Lukács György szavaival élve – a természettudományok és az emberrel foglalkozó tudományok világában. Az a kérdés, maga a művészet, az a tény, hogy valaki felmérhető és megszokott eszközökkel értékelhető munka, foglalkozás, termelés helyett verset ír, vagy vásznat fest be, nem jelent-e máris az én olyan túltengését, mely egyrészt a világ és a világnézetek kialakulására merőben fölösleges, másrészt egyéni diszpozíció nélkül meg nem közelíthető?

Az én hangoztatásában kimerülő kritika, értékelés kikapcsolása valóban kívánatos. A helyébe lépő állandó mértéket azonban még nem adták a kezünkbe. S annak előkészítésére, vajon beállítható-e ez a mérték artisttikus jelenségekkel szemben, s ha igen, hogyan határozandó meg, nem fölösleges talán a Galilei-körben már bezárt vita egyenes folytatása helyett néhány adatot, tünetet, inkább mesterségbelit, tehát állandóbb je-

lentőségűnek látszót, feljegyezni az örömdetesen viharos érdeklődést keltő művészi probléma környékéről.

Mint minden festői alkotással kapcsolatban, most is fokozódó hévvel tárgyalják a művész és a természet viszonyát. Másolja-e s egyáltalában másolhatja-e a képzőművész a természetet? Tökéletesen el lehet-e nélküle? Az első kérdésre Kernstok határozott nemmel felel, a másodikat nem is érinti, annyira természetesnek tartja, hogy a körülöttünk lévő világból vett bizonyos, mégoly elmosódott előkép nélkül is a művész el nem lehet, legalább nem tudja elképzelni, hogy teljesen mellőzze tapasztalatait, hacsak a médiumrajzokat s a hasonló, minden anyagszerűségtől ment ábrázolásokat a ma megszokott és elképzelhető képek pótlásául el nem fogadjuk. A másolási szándék viszont így, határozottan, kimondottan, a legtöbb művészen nincs és nem volt meg, ha megvolt, még soha nem sikerült. Ha ugyanis elfogadjuk a sikra vetítés lehetőségét s feltesszük, hogy ilyen módon a plasztikus tárgyak sík lapon másolhatók, akkor e másolást ideálisan végezné mondjuk egy precíz fotografáló, minden színt és árnyalatot feltétlen biztonsággal visszaadó gép. Nos, az emberiség nagy festői végeztek már ennél többet, végeztek ennél kevesebbet, de ezt a műveletet magát még soha nem végezték el. Mindnyáján saját belátásuk szerint használták a természet motívumait, több vagy kevesebb szabadsággal. Hogy mennyi és milyen minőségű természet-szemléltre van szüksége a művésznak, az még azonos célok és megegyező fel fogás mellett is hihetetlen módon különböző. Tegyük fel, hogy valakiben megvan a pontos másolás, mondjuk, hogy csak a rajzbeli pontos másolás szándéka. Leül a modell elé, egy részletét alaposan megnézi és papírra rajzolja. Egy másik művész ugyanannyi megfigyelési idő alatt kétszer akkora részletet tud megjegyezni és megrögzíteni. Egy harmadiknak formaemlékező képessége olyan erős, hogy az egészet alaposan szemügyre veszi és órák múlva el tudja készíteni aránylag helyes rajzát. Aki valaha érdeklődött a művészet mesterségbeli adatai iránt, az előtt ez tisztára közhely, az jól tudja, milyen kevésbé lehet naturalista, vagy nem naturalista képekről beszélni, mikor az egyik művész kint a szabad ég alatt, a természetet nyomon követve is folyton komponál, szabadon idomítja a formai és színbeli motívumokat, míg a másik kint csak megfigyel, akárhányszor emlékeztető jegyzeteket se készít s odahaza, a műteremben elkészíti a képet, amely lehet jó, vagy nem jó, de mint természet-másolat emberi és eszközbeli lehetőségeken belül pontos, noha nem közvetlenül a természet előtt készült.

Hogy meddig terjed a szabadság, hol lehet megszabni a határt, melyen túl a formai és színbeli emlékeket a valóságtól elvonatkoztatni tilos – egészen lehetetlen. S ezen a címen sem Kernstok, sem más művész alkotásaiba belészólni nem lehet. A legjobb, a legigazabb művészek alkotásaiból lehet kimutatni, hogy mindig, a legszélsőbb határig, azaz határtalanul éltek e szabadsággal, s olyan motívumok, miket megszoktunk, miken senki meg nem ütközik, az úgynevezett természetessel merőben ellenkeznek. Tulajdonképpen esetről-esetre kellene eldönteni, eldönteni próbálni, jelent-e, mond-e számunkra valamit a természeti emlékek éppen jelenlévő feljegyzése, vagy nem. Azon a kiállításon például, ahol Kernstokon kívül még néhány fiatal festő bemutatkozott, volt az egyiküknek, gondolom Tihanyinak, egy rajz-sorozata. Itt nyilvánvaló volt bizonyos vonalban kifejezett mozgásbeli összefüggések keresése s tisztán ez összefüggések kiemelésének szándéka. Egyik női akton, e fontosnak tartott kígyózó vonalakon, vagy tömegeken felül ott volt, egészen mellékesen a fej, de feltűnően kicsinyen, az egész törzshöz viszonyítva. Érzésünk azt diktálja, hogy értelmesebb és többet mondó lett volna az egész, ha teljesen elhagyja a fejet, mint számára ezúttal egészen közömbös részletet, mint ahogyan Kernstok is nyugodtan hagyott el rajzain minden, az adott esetben érdektelen részletet. Az elhagyáson meg nem ütközhetik senki. Az világos és értelmes. A megmásításban jelentkező mellőzés ellenben zavaró, mert hiszen a másítást lehet fokozni, a kis fej helyett lehet még kisebbet, az egész testhez viszonyítva mákszemnyit odavázolni és teljesen feleslegesen összekuszálni vele az egyébként jó vagy rossz, szép vagy nem szép, de egy bizonyos festői látásnak megfelelő képet.

Mesterségbeli észrevételek ezek s talán kicsinyesek az első pillanatra. Nem hiszem azonban, hogy bárki tisztán spekulatív úton közelférközhetnék a képzőművészeti alkotásokhoz, amelyek lényegileg különböznek a szóló művészetektől, amelyek bizonyos műhelyadatok ismerete nélkül alkalmat adnak súlyos félremagyarázásokra. A zene hatása egészen közvetlen, mondhatni testi. Nem közömbös az állatokra sem. A költészet és az írás, a hang révén a zene közeleli rokona. Ellenben a házi mesterségek, a primitív ösfoglalkozások és az utánzási vágy összetételéből létrejött, a kéz segítsége, a megcsinálás, a szerkesztő munka révén támadó alkotások egy külön kifejezési mód; főképpen az irodalomtól állanak messze, mert univerzálisak, mert nyelvhatárokra tekintet nélkül érthetőek. Közérthetőségük talán nem jelentéktelen bizonyíték amellet, hogy határozott, szóban vagy írásban kifejezett tendenciák képbe vagy szoborba csak belé-

magyarázás útján kerülnek. Ábrázolás segítségével el tudok kalauzolni Budapesten egy idegent, akinek nyelvét nem értem. Meg tudom magyarázni neki a gépfegyver szerkezetét. De a szabadságharcról készített kép, a jobbágyság eltörlését allegorizáló festmény csak a magyart s csak azt a magyart lekesítheti, aki az érzelmi közösségen kívül egész sereg nem festői ismerettel felfegyverkezve áll a művel szemben. Mindenki más számára ez az alkotás alakok és színek tetszetős, vagy nem tetszetős, de tartalmilag közömbös halmazata. A Wagner-muzsika megértéséhez csupán zenei ismeretek kellene. A kiélezett tendenciájú képpel szemben gyámoltalanul áll a legkiválóbb szakértő is, ha egy egészen idegen eszköz, a szó, vagy az írás segítségével fel nincs világosítva. Ha elfogadom, hogy az impresszionista, a felületekre felbontott, levegőben rezgő, színbenyomásokat érzékeltető kép megfelel egy olyan világnézetnek, mely a felületet, a pillanatnyi szenzációt kereste, akkor feltehetem, hogy Kernstok, aki az efemer hatás megkötésével nem elégszik meg, aki a lényegest, mondjuk az állandót, vagy legalábbis a fontosat ábrázolja, e világnézet körébe nem tartozik. Emberi mívoltáról pozitív következtetéseket azonban legfeljebb képeinek egész sorozata és életkörülményeinek ismerete után tudok levonni. Főképp életkörülményei, vallomásai, cselekedetei után. Maguk az artisztikus művek — nem lehet ezt eléggé hangsúlyozni — a legnagyobb óvatosságra intenek. Mindenesetre kevesebbet tévedünk, ha keletkezésük, összefüggéseik, konstrukciójuk, tisztán festői, mesterségbeli, technikai fejlődésük alapján igyekszünk köztük és világuk, koruk mozgalmi között összefüggéseket keresni, mint ha megkíséreljük a lehetetlent, ha lefordítani igyekszünk festői nyelvüket élő szóra és írásra. Ez a fordítás — ismétlem — sokkal kevésbé sikerülhet, mint valamely nyelv művének más nyelvre való átültetése. Tudjuk, hogy ez sem szokott tökéletesen sikerülni. A gyakorlati élet szempontjából azonban a fordítási lehetőségek kielégítőek, s minél jobban fejlődik a nemzetközi érintkezés, minél sűrűbben használunk beszéd és írás közben általános megjelöléseket, annál kielégítőbb lesz. A képzőművészetek nyelve viszont annál kevésbé fordítható, minél kifinomultabb és szerteágazóbb az életmódunk és minél öntudatosabban élvezzük az artisztikus termelést. A primitív szentképek célját, irodalmi mondókáit még tudjuk követni nagy általánosságban. Egy jó értelemben vett modern műremek lényegéről kizárólag reprodukció igazíthat útba, leírás, magyarázat alig, az irodalom legfeljebb homályosan, halavány derengéssel újra éreztetetheti, amit egy valaki, az író, előtte átélt, átélni vélt, valamit, ami valóban ingatag és szertefoszló. Van-

nak ugyan erősen kiélezett mondanivalójú, vannak nyilvánvaló tendenciával felfegyverzett képek, valami gyanakvás azonban mindig marad a tendencia őszinteségével szemben. Bizonyos eszme, tendencia érdekében való agitáció ugyanis vallott igazságok beállítását, esetleg túlzott beállítást követeli. A festő viszont, művész-voltának megfelelően nem annyira túloz, mint – eljárásában ez sokkal fontosabb – másit, átváltoztat megfogható, három kiterjedésű dolgokat odacsál, odalop kétkiterjedésű lapjára; ez a művelet egészen lefoglalja, ennek eshetőségei, változatai figyelmét teljesen lekötik s a tendencia, az agitáció feladatától, mint művészileg másodrendű kérdéstől, teljesen elterelik. A régi mecénások, oltárképek és bibliai jelenetek készítettői gyakran keserű tapasztalatokat tettek, amidőn festőiktől nem csupán önmagukban megálló remekműveket, hanem egyúttal az áhitat felkeltésére, az egyház erejének nevelésére alkalmas eszközöket vártak. A madridi San Antonio de la Florida templom kupuláját Francisco de Goya nagyszabású freskója veszi körül. A kép Szent Antal csodatételeit ábrázolná. A vallásos áhitat, a földöntúli felé törekvő miszticizmus, általában az egyházat s a titokzatos erőt szolgálni kívánó lélek azonban kevés épületeset találhat rajta. Rongyos csavargók, ágról szakadt koldusok között pompás ruhájú, viruló nők – egészen színpadi nézőközönség – sorakoznak egymás mellett. Buja formákat emelt ki a forró vérű piktor. Csipkék tömege közül izgató formák bukkannak elő. Ha képpel s a hozzá hasonlókkal szemben tendenciáról beszélhetünk, hát legfeljebb érzékenyen izgató, erotikus tendenciáról lehet itt szó, legalább is ilyen hatásról. A kitűnő egyházatyák pedig, ha maguk nem is vetették meg a női formákat, hiveiket, akiknek szemében az aszkézist kellett képviselniök – materiális érdekeik is ezt követelték – bizonyára nem kívánták a megfoghatatlan csodák helyett a földi örömek nagyon is megfogható tárgyaira figyelmessé tenni. Az egyházi képmegrendelőkkel nagyon sok festő tett úgy, mint Goya. A megrendelő megkapta a kívánt szent élettörténetét, de a szent véletlenül izmos, fiatal férfi volt és követői között a szent asszonyok teljes meztelenségükben pompázó kíváncsi nők. Az ájtatos tanítás bizony nagyon háttérbe szorult, szemben a hússal, amelyet olyan kitűnően tudtak vászonra csalni, hogy izgékonyabb temperamentumokon keresztül egész egyszerűen a nemi ingerekre hatottak s hatnak még ma is. A szeméremérzetből eredő képcsönkítés hallatlanul brutális cselekedet, de nagyon érthető. Akik a testi vágyak elnyomását prédikálták, akik rajongó aszkéták táborára alapították hatalmukat, erejüket, hogyan tűrhették volna meg azokat a veszedelmes képeket, amelyek til-

tott meztelenségek mutogatásával, vágykeltéssel tönkretelthették az egész kegyes tanítást? A képrombolók nagyon jól rátaláltak az ábrázolás útján való izgatásnak jelentőségére, lényegére, hatásaira. Komplikált kultúr folyamatok útján létrejött eszmék, amilyen az egyházi szervezet, a nemzeti idea, a szocializmus, formák útján csak nagyon nehezen és ingatagon fejezhetők ki. Egyszerűbb szituációk, primitív mesék, amilyenek a biblia történetei, már valamivel könnyebben érzékeltethetők. Míg forradalomra csábítani képek útján szinte lehetetlen, a nemi inger közvetlenül felkeltethető, annál inkább, minél kevésbé szoktuk meg a köznapi életben a meztelenséget, minél inkább olyan irányú a fantáziánk, hogy egyébként is egy-egy leplezett idom, raffinált ruha, fehérnemű, tehát formai dolgok hatása alatt reagál.

Sajátságos hazugsága a mai művészetszemléletnek, hogy amíg mindenféle eszmei szándékot kész leszűrni az artistikus termékekből, az érzéki hatások fölött egyszerűen átsiklik azzal, hogy ami művészi, az nem izgató, az nem lehet tárgya alacsony indulatoknak. Elfogadhatjuk nyugodtan, hogy ezek az indulatok nem alacsonyak. Arról azonban, hogy a meztelenségek s különösen a levetközötségek és félig levetközötségek látára kisebb-nagyobb mértékben fel ne támadnának, arról szó sincs. A mi társas szokásaink s a szeméremről nyert képzeleteink következtében a meztelen formákhoz elválaszthatatlanul hozzákapcsolódnak az erotikus gondolatok. Meztelenségeket, nagy változatosságban mi csak képeken és szobrokon látunk. Sem a fűtött szalonokban, sem forró nyáron nem leplezik le magukat az emberek bizonyos határokon túl. Ha például a divat olyan, hogy a ruha erősen kiemeli a női formákat, akkor bizony a divatnak is megvan a maga ingerlő hatása, amely olyan mértékben csökken, amilyen mértékben növekedik a megszokás. Épp így vagyunk a képekkel is. Aki nagyon sok képet lát, az természetesen közönyössé válik a meztelen formákkal szemben. Az az ember azonban, aki csak olykor vetődik el tárlatra, aszerint, amint fantáziája erotikus hatásokkal szemben többé vagy kevésbé ingerlékeny, a leplezetlen emberi testtel szemben e hatásoknak alá van vetve. A képek és szobrok révén felkeltett indulatokat természetesen egyáltalában nem lehet veszedelmeseknek és rombolóknak mondani, amikor az uralkodó nemi morál alkalmat ad csaknem mindenkinek a legidegölőbb perverzítások korlátlan üzésére.

Ez a kitérés röviden és egyszerűen azt a feltevést van hivatva támogatni, hogy képzőművészeti alkotások sohasem tudtak elmondható gondolataikkal pontosan beleilleszkedni a maguk társadalmába, s amennyiben

nem korlátozott *métier*-beli problémákkal foglalkoztak, minden indulatok közül elsősorban az erotikáit tudták s talán akarták is felkelteni. A *métier* azonban e különleges műveletnél, a képzőművészeti alkotásnál oly fontos, hogy most is, amikor egy sokáig uralkodott irány dekadenciájáról beszélünk s egy új művészet szárnypróbálgatásából jóslgatunk, tulajdonképpen technikai változatok foglalják le figyelmünk legnagyobb részét. Ha nem így volna, akkor az elgondolás és az eszmék tisztázása volna a fontos s ha elgondolás és festői kifejezés között közvetlen kapcsolatot tudnánk teremteni, akkor Lukács György volna a kiválóbb festő, mert világosabb és logikusabb programot tud adni mint Kernstok, aki azonban festőnek mégis nagyobb. S ez nem akar párja lenni a kritikusnak az alkotó művész-szel szemben való szokásos, triviális lekicsinylésének, hanem egyszerűen és újból és eléggé nem ismételterően, a *métier* jelentőségének kiemelése. Az impresszionizmus a felület színhatásainak feljegyzésében kimerült s ezért a lényegét elhanyagoló, talán kissé könnyelmű művészetnek mondjuk most. Egy pár nyomorult eszközünk van csupán – vallotta Kernstok a saját művészetéről – s nagyon sok impresszionistát a szavakba nem önt-hető teremtmény ösztönökön kívül éppen az a megismerés vezetett, hogy, mert a silány eszközökkel a meglátott, az észrevett dolgokból sem adhat vissza mindent – azonfelül, hogy a látás is tökéletlen – tudatos lefokozással igyekezett legalább egy a felületen, a vászonhoz hasonlóan síkon rez-gő impressziót megrögzíteni. Ennek a ma még divatos kifejezési módnak köszönünk néhány nagyszerű művet s igaz, köszönünk sok lapos, élette-len valósággal üres és felületes utánérzést. Ha ezzel szemben az új mű-vészet lényegesebb, alapvetőbb tulajdonságokat akar a vásznon feljegyez-ni, ha magáig „a” lényegig nem is jut el, ez értelmünk szerint logikus tö-rekvés. Valljuk be azonban, hogy e lényeg mivolta felől teljes közérthető felvilágosítást nem adnak sem Kernstok képbeli, sem szóbeli feljegyzé-sei. A képek, a mi érzésünk szerint, az emberi test alapvető konstrukció-jának változatait igyekeznek ábrázolni. Az igyekezet és az eredmény is olykor frappáns. Kis rajzok, melyeken ősi egyszerűség és rafinált kifeje-zésbeli biztonság, szeretetteljes ismétlése az emlékeknek; a természetből való kiindulás a részletekben és a nagy képek, az aktok felépítésében felszabadulás lenyűgöző naturalisztikus részletek alól. Ha a szervezet töké-letes harmóniával együttműködő konstrukciója a lényeg, akkor Kern-stok, impresszionista múltját teljesen megtagadva, öntudatosan tett meg hatalmas és nehéz utat. Vallomásában azonban Kernstok, ha érinti is a konstruktivitás fontosságát, inkább a test anyagának gömbölyűségét,

plaszticitását emeli ki s egyébként, talán nem *métier*-beli hallgatóira való tekintettel, a kérdést mintegy megkerüli. A plaszticitás, a gömbölyűség kifejezése alatt viszont nem érti azt a sablonos módszert, mely egyszerűen a fény- és árnyékviszonyok feltűntetésével, akár egy panorámakép, megcsalja szemünket és hátramenőnek, vagy előre dudorodónak tünteti fel azt, ami valójában sík. Inkább valami eredőjét igyekszik megadni a testi részleteknek, a megszokott kontúr és izomábrázolás helyett. Lehet ezt úgy is kifejezni – de semmi többet nem magyaráztunk vele – hogy keresi az egyensúly-állapotot. Lehet hozzátenni, hogy nem fut hangulatok után, hanem makacs következetességgel keresi meg a jellegzetest. Ez a jellegzetes azonban még nem jelent állandót, ez még változik művész szerint és egyéni diszpozíció szerint, ez még nem jelent megérkezést a vitathatatlan nyugalomhoz és csendhez.

Fel lehet tenni, hogy sok mindenben kívül még egy mesterségbeli kel-lék is hiányzik az új művészet teljes egyensúlyba jutásához. Hiányzik a fal, amely igazi tere volna, hiányzik a freskó. Egy terület, mely után ma-guk is vágyakoznak, mely állandó, amely szigorúbb feltételeket szab, mint a vászon, mely kevésbé van kitéve a környezet – a hangulat – változásai-nak. S ha egy új társadalomtól új művészek várnak valamit, az első, amit várnak, hogy falakat adjon nekik, középületein, könyvtáraiban, múzeu-maiban, népházaiban, falakat, ahol monumentálisan és nyugalmasan el-mondhatnák, amiről most csak izgalmas feljegyzésekben számolnak be. Bizonyos, hogy a falakkal szemben az én szerint változó kritikának már sokkal kisebb lesz a jelentősége, mint a közös, az általános értékelésnek. S talán akkor múlik el valóban a hangulat-túltengés, ha finomkodók, ér-zelgők és mecénások helyett a művészek megkapják a maguk tömegeit és a tömegek a maguk művészetét.

Lengyel Géza

9. A LÉLEK ÉS A FORMÁK

Az esszé műfajára újabban a *kísérlet* szót próbálják használni, ez ér-telemben nevezi Lukács György is kísérleteknek azokat a tanulmányokat, melyeket egy kötetbe gyűjtött. A nyolc tanulmány közül egy, az első, elméleti fejtegetés az irodalmi kritikának, mint önálló művészetnek termé-

szetéről, a többi pedig egyes mai, vagy a mai irodalommal szorosabb vonatkozásban álló régebbi írókat fejteget: Rudolf Kassner, Theodor Storm, Novalis, Beer-Hofmann, Kierkegaard-t, Stefan Georgét, Laurence Sterne-t. Jóformán mind olyan nevek, melyekkel az átlagos magyar olvasó alighanem ebben a könyvben találkozik először s csak a mai európai irodalmi élet behatóbb ismerői ismerik őket annyira, hogy Lukács György fejtegetéseit igazi megértéssel tudják követni. Ebben a tekintetben a könyv arisztokratikus könyv: nem nagy közönségre számít, csak azokra a kevesekre, akiknek szemében fontos életkérdés az irodalom s akik benső érdeklődéssel fordulnak minden jelenségéhez. Arisztokratikus formában ír: nem tesz engedményeket a közönségnek előadás dolgában sem, erős elmélyedést kíván, fokozott figyelmet, valóságos szellemi erőfeszítést, mint ahogy nagy szellemi erőfeszítés eredménye maga is. Aki sajnálja tőle a fáradságot, nem is bírja végig figyelemmel kísérni, homályosnak találja nem egy helyen a figyelmes olvasó is, megérzi, hogy az író nem tudja mindig elég körülhatárolt formába önteni azokat a gondolatokat, melyek benne fölmerültek. Azt azonban senki sem tagadhatja, hogy a könyv nagy elmélyedés műve, egy az irodalommal szoros életközösséget tartó szellem nyilvánulása, gondolatokban, egyéni színű s az igazság erejével megragadó megfigyelésekben gazdag. Nagy kultúrákban az efféle nem ritkaság, nálunk szinte kivételesnek mondható, de azért mégis kultúrjelenség, hogy ilyen is keletkezhetik nálunk. Lukács György teljesen benne él a modern német és északi irodalomban, nemcsak hogy nagyon részletesen ismeri, hanem úgyszólván a levegőjében lélegzik, gondolatai onnan indulnak ki s oda térnek vissza. Nekünk, akik eredeti, magyar színű kultúráról álmodozunk, túlságosnak is tetszik egy magyar írónak ilyen teljes elmerülése az idegen irodalmakba, amely nem árul el semmit abból, hogy az író mégiscsak mint idegen állott az idegen művekkel és írókkal szemben. A szellemi kivándorlásnak egy neme ez, sajnosan látjuk, hogy újabb kritikai irodalmunknak éppen legtöbbször hivatott tehetségei közül nem egy többé-kevésbé ezek közé a szellemi kivándorlók közé áll. Ezt is inkább viszonyainknak kell felróni, mint az illetők bűnének s várunk kell addig, amíg ezek az emigránsok mégiscsak hazatalálnak.

10. LUKÁCS GYÖRGY: A LÉLEK ÉS A FORMÁK

Ha az értékelő és összemérő kritika oldaláról nézzük őket, nem is kritikák a Lukács György írásai, hanem tárgyalások az életről. Mert önála nem az a kérdés, hogy vajon a darab élet, ami az egészből kivált, hogy művészetté legyen, egészen és egyenletesen azzá lesz-e és nincs-e többé semmiféle szüksége az anyaéletre; hanem éppen az, hogy merre van a köldökpont, ahol az anyaélettel megint össze lehetne fűzni és milyen az az élet a maga többi, a véletlen műtől elvált lehetőségeiben. Van egy második faja a kritikusnak, akinek ez nem fontos, akinek az egész élet csak holt anyaga a forma munkájának és aki számára az „élet” csak a formán túl kezdődik. Az elsőnek a művészet azért kell, mert benne ütközött ki a legtöbb benső történés; mert itt, a formák sötét gyóntatászekében mondták el legkönnyebben a maguk dolgát a szégyellős nagyemberek. Csak szekér itt a forma, amely az „emberi” végcéljához elvisz és feleslegessé vált, ha odaértünk. Csak az érvényes itt, ami a formán innen fekszik és a forma csak annyiban érték, amennyiben ezt az idegent kifejezni képes, a többi része, amelyet az elménkkal egyenes kapcsolatba hozni már nem lehet, elesik az értékletben. És mindazok a különös és mély élmények, amelyek éppen itt szállnak fel: a képézésen, a formán túli lélek, a szó lelke és a véletlen mondat lelke, nem ezt a kritikát érintik, hanem a másikat.

Ha a formák és az élmény egymásba nőnek, akkor mindig marad úgy-szólván egy darab élmény, ami nincs benne a formában és egy darab forma, amiben nincsen élmény. De amíg a künnrekedt élménydarabnak végleg el kell száradnia, addig a formadarab virágzásnak indulhat és megtelhet a maga erejéből új és hallatlan élményekkel. Azokkal, amelyek a művészet külön, idegen érzésvilágát alkotják, és amelyek mindig egyenlő biztos távolban maradnak az emberélet megérzéseitől. Mert közöttük és az élet között ott áll, örök fülként és örök vezetőként a forma és alkotja és másítja őket. A forma, amely arra lett, hogy az élethez testvért alkosson, hogy újon és örökre megcsinálja ugyanazt, amit a természet egy-egy pillanatra megcsinált: a forma megveti ezt a pleonazmust és maga alkot életet, véletlen és másistenű életet, olyan furcsát és véletlent, olyan alaptalant és rejtélyeset, hogy nem is lehet megérteni sohasem, vajon abban mi vonzhatja a földbőllet embereket. Mert olyan nagyon véletlen az, ahogyan a színben egymás mellé kerülnek a szók, hogy szinte hihetetlen az összevaló-

ságuk: és összevalók, összeforrtak mégis; és olyan minden jó rím, hogy a szavak lelke is csak olyan erősen egy, mint a testük, és többé alig tudni, melyik volt előbb, melyik utóbb. És hogyan rejthet magában az alliteráció valamit a mi vérünk titkaiból; és a ritmusnak, a sorrendnek, az ismert és a ritka szavak váltakozó léptének, a csendnek és a kopogásnak, a gondolatvilágnak és a periódusnak hogyan lehet lelke és élőbb élete az egész valóságnál, amit ki mond? Ezt sem foghatjuk meg egyszerű ésszel; és mégis át kell éreznünk és hitünkkel kell tennünk. Az a kritikus pedig, aki ebbe a világba való és ért a formák emberen túli nyelvén, mást fog látni, mást fog nézni minden írásban, mint ami annak eredeti története és tartalma. Látni fogja ugyan azt is, hogy mi van az írás „mögött”, látni fog valamit a művész szándékából; de a másik, a forma szándéka (amely vad és önálló szándék) el fogja mosni, meg fogja hamisítani az elsőt, a szülőszándékot. És így ez a kritikus kevesebb „igazságot” fog mondhatni és kevesebbet a tárgyhöz. De amit adni fog, az, ha más is lesz, mint szándékok felfedezése, ha máshonnan is jövend, de az igazságba fog belefolyni: egy nagyobb, nem ellenőrizhető, abszolút igaznak a szuggesztíóját fogja adni. Mint ahogy az arcképfestők – mondja Lukács – „minden más művészi szennációjuk mellett még ezt is hozzák: egy valamikor élő ember életét, és ránk kényszerítik azt a hitet, hogy ez az élet olyan volt, amilyennek az ő színei és vonalai láttatják.”

A másik, akit a tartalmak kritikusának neveztünk el, magát az életet keresi ezer alakban. Emberek sorsát, emberek viszonyát a sorshoz, egymáshoz és önmagukhoz, viszonyok hangját és lírikus lángját, egyedüllétet, párosságot és meghalást; helyzetek lelkét és jelképes erejét és gondolatok hatalmát és tettek néma szentségét. Azt nézi ő is, ami mély a dolgokban: de csak a dolgokban látja meg a mélyet, (míg a másik ott is érzi, ahol csak egy hangot fog meg a dolgok helyett) misztikus ő is, de tárgyilagos az ő misztikája. És nem olyan, mint a zenéé.

Melyik a kettő közül fogja meg az életet? Az első azért nem, mert a forma lázában túlfog rajta, mert mindig csak a világot fogja meg, de nem az életet (az írásaiban benne van ugyan az egyes élet, de nem tudja kiragadni, mert a határai belefolynak a másik életébe, a formáéba). A második azért nem fogja meg, mert nem bízik a formában és annak hamisításaitól menten akarja látni és kívánni az életet. De mert mégsem veheti azt máshonnan mint a formából, mindig csak egy legkisebb darabját fogja onnan kívánni – azt, amelyiket minden kétségen felül romlatlannak

hisz – és a legnagyobb és talán éppen a legvalódibb darab megint csak úgy rejtve marad, mint az elsőnél. Az első túlért az életen, a második nem ért el addig. Egyik sem hozza ki az egyes konkrét életdarabot, amelyet a mű magába vett. De mind a kettő többet tesz. Mert míg az első felfedi a forma minden szándéktalan és titkos mélységeit, addig a második, a kritikus nézés nyugalmaiban rátalálhat ezer útra, melyet a kétszerkötött és egyirányú költészet szükségszerűen elmulasztott; megfoghatja és a motívumok egységeiből kiépítheti az összes meg nem történt lehetőségeket; egészen kénye-kedve szerint indulván előre vagy hátrafelé, az emberekből vagy a célból, hangulatokból vagy társadalmi determinánsokból; és így létrehozhat valamit, ami az életet úgyszólván vakon meglátja; amiben benne lesz, mint egy mély tervben, hogy akármikor életre válhat. Mert a kritikus elméleteinek az az erejük: hogy a konstrukciójának emberösmerete van és a matematikájának véres tapasztalata.

Tudom, túl élesen választottam el a kétféle kritikust. De a Lukács György írásai megkívánják ezt a kettéválasztást. Mert bennük ritka tisztán széjjelvülük a forma kritikusa és az életé. Ez az út, amelyet az ő fejlődése leír, az életkritikától megy a formakritika felé. Hogy már most is látja csodálatban és tisztán a forma életvilágát, azt mutatja nem egy gondolata. Ahogyan például az írott embert látja, azt a titokzatos, konkrét és ismeretlen embert, akiről nem tudja, hogy a költő-e, vagy egy tényleges harmadik, vagy én magam vagyok-e az; ahogyan meglátja azt a végtelenül komplikált folyamatot, amelyben egymást változtatják költő és téma és forma és amelyben végül a forma úgy módosítja az olvasót, hogy az önmagát vetíti az írás mögé, mint annak (fel nem ismert) hősét: mindez tisztán mutatja, hogy a forma mágiáját érzi Lukács György és hogy képes lesz nemcsak azt a formaszülte embert, hanem minden más dolgot és hangulatszint is, amit a forma adott, elválasztani a többitől. Mert csak ha elválasztja őket, tudja össze is kötni őket és megcsinálni – minden esetben – azt a szintézist, amelynek mély szükségét régen érzi: „a belső és a külső, a lélek és a forma, a tartalom és a kifejezés egyesülésének misztikus pillanata ez, mely éppen olyan misztikus, mint a tragédia sorspillanata, mikor a hős és a sors, vagy a novelláé, mikor a véletlen és a világtörvényszerűség, vagy a versé, mikor a lélek és a tájék érnek össze és nőnek össze új, egymástól múltban és jövőben többé elválaszthatatlan egységgé.”

A Lukács György írásai, melyek ma élettárgyalások és a lélek dolgairól mondanak hírt, szomorú szigetelt tudással, formakritikák lesznek

egykoron és akkor mélyebben fognak az alkotások titkaiba nyúlni, mint akármilyen más írás: az életben bolygó tartalmak megerősödnek, a formák ellenállásán vonzódnak feléjük, végül megváltódnak a forma utolsó nyugalmaiban és megszületik minden szomorúság és izoláltság hamvából egy legnagyobb forma, amely megéri magában az életet és minden túlzó hangot.

Popper Leó

11. LUKÁCS GYÖRGY: A LÉLEK ÉS A FORMÁK

Írta: Ligeti Ernő

Strecker formulája: das Kunstwerk beginnt da Kunstwerk zu sein, wo der wahrhafte Kritiker aufhört, Kritiker zu sein.¹ Ilyenkor tessék becsukni a könyvet, kinyitni a lélek kapuját, mely nagyon hasonlít ahhoz a vergiliusbeli elefántcsont kapuhoz, mely az álmok testetlen világába vezet, amint ez az Aeneis 21. énekében olvasható. Tessék behunyni a szemet, de nem gondolkodni. Ezek azok az úgynevezett Istennel egybeforrás pillanatai. És Lukács ezeknek a pillanatoknak poétája. Nem áll meg a műélvezet öntudatlan hatásánál, hanem vizsgálgatni kezd. Isten ments, hogy elrubrikázza, elskatulyázza a művészt! Távol legyen tőle, hogy értékeket állapítson meg! Lukács poéta – legalább nekem az – kinek a művek titkokat üzennek világosabban: a maga egyéniségét egészíti ki a művészekkel. Lukács a maga énjét nem versben fejezi ki ugyan, mondjuk: „kísérletekben”, mely kísérletek egy saját világ lecsapódásai és melyek egyéni formában jutnak kifejezésre. Nevezzük mi akár kritikai tanulmányoknak, még akkor is nagy a differencia, tegyük fel, Kerr szubjektív kritikája között, melynek mottója: parittyá és lant, de Lukácsnak csak dalos szerszáma van, akárcsak testvér-tanítójának, Kassnernek. Ha lehet így kifejezni, írónk írásait magáért és nem a más műveiről írja. Csak olyanokba merül el, amelyek rokonok lelki világával, erősítői alaphangulatainak s melyekre agya úgy reagál, mint egy megpendített hangvillára egy másik konszonáns hangvilla. „Ha a különböző költői műfajokat a napfénynek egy prizmán megtört sugaraival hasonlítom össze, akkor a kritikus írásai az ultraviolett sugarak lennének.”² Ha ez áll – és mért ne lenne

igaz —, különösen áll reá nézve, kinek lelki működése olyan gyors, mint amekkora különbség van a véghetetlen napon láthatatlan és látható rezgésű sugarak között, és ha némelyek előtt hideg is az írása, annál inkább érezhetők hő sugarai a mélyekben látó olvasó előtt, ki a szenzibilitásnak és megértésnek hőmérőjével mér.

Lukács, úgy képezem, ezektől az íróktól tanulta nemcsak művészetét, de egész életfelfogását is. Mert ezeknél az íróknál a legszorosabban egybeforr az élet a művészettel, recte: az élet művészet előttük, egyéni formába öntött életanyag, szimmetria, mibe az ő elfinomult ujjaik illesztették be az életet.

Lukácsnak is megvannak a maga szemlélési formái, melyek nélkül nem tud művészi, hogy úgy mondjam, platonai életet elképzelni. Ezek az írók mind életművészek és életük mégis sorstragédia. Nem olyan „King and artist of life”³ formájú művész emberek, mint amilyen Wilde volt, hanem hol szerencsésen, hol szerencsétlenül végigvickélő utasai a létnek, kik el tudnak vérezni egy gondolaton, egy fáradt gesztuson, mondaná Lukács, csak azért, hogy napjaik egyhangú pergésében szimmetria, rend: forma legyen.

*

Kik a mesterei? Platón, Montaigne, Kierkegaard, Kassner s talán Walter is, az „Imaginaire Portraits” letompított hangú platonikusa. És kik az emberei, kik adalékol szolgálnak Lukács lelki rendjéhez: Novalis, Stefan George, Richard Beer-Hofmann. Novalis, a vallásos poéta lélek, ki a romantika kék fátyolán keresztül látja, „amikor a pap és költő eggyé válik” s aki szerint minden költészet. Mintha a jó öreg Schlegelt hallanók: a költészetben minden művészet és tudomány legbensőbb élet-csírája rejlik. Stefan George, új lelki kompasz, a papias arcú esztéta, a belső technikus, kinek dala: a jövő programzenéje. A „becsületes” Kierkegaard. Mind olyanok, kik intimus életet akartak élni, de akik kiszakították magukat az életből. Ezek a Lukács emberei, kiket most egy csoportba vont a szerző szimpátiája.

Lukácsnak határozott rendszere van a dolgok szemlélésében, vagy, mint ő szokta használni: formája. A forma állandósított szempont. A szempont: az egyéniség vetítettsége a tárgyra. Szempont: az élet szemlélete az életben. Forma: az élet szemlélete a művészetben. A forma: a művészet. Lukács a „forma” szemüvegén néz. Stilizált arcképeiben tompít, színez, arányosít, egyszerűsít. Megalkotja a gesztusok paralelogrammáját és

meghúzza az eredőt, mely az élet megkomponálásának fő gesztusa. Csak azokat látja meg, amik érdeklik, amik kolorizálják az ő felfogását. Vizsgálódásai mélyen járók, pszichológiaiak. Górcsövet talán mástól kölcsönöz, de a saját szemével néz. Kifejezési módja tömör és hű köntöse a gondolatnak. Alakjai élnek, de csak egy pillanatra. Arcukat csak félig látjuk, rembrandti világításban. Csak azok a vonások szembetűnők, amiket a szerző meg akar világítani. A többi mind háttérben marad. Nagyon találó rá nézve is, amit Kassnerre mond: „A kritikus alkotása olyan, mint amikor egy homéroszi hős áldozati barmok vérével rövid időre színleges életre kelti egy másik, egy halott hős Hádészben tengődő árnyékát”.⁴ Egyébiránt a platonikus Lukács is csak „lelkek táncolója”, nem emberalkotó.

*

Most pedig értékeljünk. Lukács kissé idegen a magyar közönség előtt, amint többnyire idegenek, akikről a könyvben szó esik. Írása és átlagos intelligenciájú közönségünk közé beékelődik valami. Nem ismerése az írónak. O deduktíve vezeti le mondanivalóját, nekünk az ő írásából kell megrajzolnunk az író. De mindenestre konstatálnunk kell, hogy esztétikai íróink legelső közé fejtett. Nagy tudása, énekművészete kipallérozzák az utat, melyen Lukács György biztos lépésekkel halad előre.

12. A LÉLEK ÉS A FORMÁK

Jegyzetek Lukács György első könyvéről

1.

... Valami készül. Ma még uralkodik a korlátokat és szabályokat nem ismerő szabadság szelleme, de holnapra talán elkövetkezik a törvény. Még egyszer a saját útját próbálja mindenki, hogy azután hozzátörödjék ahhoz, aminek jönnie kell. Talán ma a legnagyobb Rodin, de mintha már nem hinné nagyságát és megriad a melléje növekvő Maillottól. Győzött az impresszionista festés és legyőzte önmagát is, utat engedve egy új, nagy művészetnek. Egyre sóvárabban óhajtják a rendet abban a táborban, ahol csak tegnap hirdették utoljára az anarchiát. Mégis Hauptmanné a

dicsőség. Újra vértől bíboros a színpad és széles rendet vág az aktorok között a halál: a régmúlt följáró kísértetei között éled a jövő. Rudolf Kassner pedig igazi platonikus.

Vannak már jelek és vannak már figyelők. Itt is, ott is kigyúlnak az őrütek. Fönn, a magasban várják, köszöntik a jövőt a magányosok. Mert nem lehet közös munkájuk. Mindenik másképp és másképp illeszti próféciává azt, amit meglát. Nem is hasonlítanak egymáshoz a próféciák: mást látott meg az egyik és megint mást a másik. A jósek mindegyike már fölszabadult valahogyan, de még benne is van valamiképpen abban, amitől egyre távolodik. Egyedül kell lenni, nagyon egyedül.

... Van egy szép ország, boldog ország, ahol egészen könnyű egyedül maradni. Széleshátú, hosszan terpeszkedő dombok felfogják a nyugati szeleket; csipkés tarajú, kemény hegyóriások zárják el a kilátást arrafelé, ahol a narancsvirágos ország nyúlik a kék tengerbe. Szép ez a mi minden bajtól óvott országunk, boldog is nagyon. Csak éppen Péterfy Jenő ölte meg magát itt, közöttünk. Utána újra jött valaki, azok közül, akiknek verseket írnak és képeket festenek és köveket faragnak szobrokká: Ignotus. Neki már megbocsátjuk szellemes aperçuiért még mondanivalóit is. Engedjük beszélni, hiszen úgy sem kell figyelni arra, amit mesél.

Lukács György szerencsésebb. Más az ő évjárata és más lelki struktúrája is. Neki sikerült belső szükségességgé emelni a külső körülmények kényszerét, és nála stílusfejlesztő tényezővé lett az az elszigeteltség, aminek ellenére és amivel egyre küzdve fejlődött és teljesedett annak idején Péterfy és még nem is régen Ignotus.

Milyen könnyű is engedményeket nem tenni és a különállást nem föláldozni a jövőbe nézőnek ott, ahol a jelennel sem törődik senki.

2.

A pillanatoknak jutott minden, és nem maradt semmi az örökkévalóság számára. Kehely híján szerteoszlott a nagy gazdagság. Ha szétrebbennek a szépségek és megszakad füzértáncuk, minden elveszett örökre és a tánc ritmusa nem szegődik a világegyetemen áthullámzó ritmusokhoz. Problematikussá lett a forma: „a legrövidebb út, a legegyszerűbb mód a legerősebb, a legmaradandóbb kifejezésre”.¹ Feledésbe ment az az egyszerű, az a hajdan egyedüli nyelv, melyen a költő megértette magát a közönséggel.

A mi költészetünk, a mi művészetünk formátlan, jóformán nem is törekszik forma felé. Lukács ezt megállapítja, világossá teszi, de okát nem adja. Már mi is érezzük a formátlanságot, mi is látjuk kísérőit és következményeit, de nem tudjuk miért kellett jönnie és csak ösztönösen, valami ismeretlentől irányozva megyünk újra a forma felé. Miért?

A káoszra következik a rend. A forma feloldódik és a formátlanságból újra forma lesz. A szemlélő szerepe az ámulás, nem pedig a megértés. A tények egészen tények maradnak és elkülönülnek és nem kapcsolódnak egymáshoz.

Éreznünk kell valamit, ami nem mérhető és formulába sem szorítható, ami nőhet, szélesedhet, ma már az élet alapprincipiuma és holnapra kozmikus erő. Lukács György, a tudós szisztematikus egyszerre mint végigláthatatlan magasságokba lendülő metafizikai költemények szerzője áll előttünk. Testvére a német romantikusoknak. Hiszen ők is a bennük kibontakozó érzésekre ismertek a szellem világán és a mindenségen uralkodó törvényekben. Megárad a nagy, misztikus érzés és nem gátak többé a megismerés lehetőségei. És minden szinte zökkenés nélkül következik a rideg és pontos megállapításokból.

3.

Természetes, hogy ha valaki annyira érzi és oly nagy tiszteletben tartja a határokat, mint Lukács, akkor megvizsgálja azt is, hogy ezek a végső nagy kérdésfeltevések nincsenek-e már túl a választott forma az esszé lehetőségein.

A bevezetés arra az eredményre jut, hogy e kritika, mint ironikus műfaj, kérdezheti egy képet szemlélve, vagy egy verset átérezve az élet értelmét és a célt. Látszólagos megkötöttsége teszi gazdaggá. Adottakat kell összekapcsolnia és ezáltal lesz egész finommá és mélyrehatóvá.

A kötetet alkotó hét kísérlet néhány teljes, lezárt és magát elfogadtató. Mások inkább mint a konstruktív logika nagy alkotásai kényszerítik ki az elismerést. Hét éles és következetes profil vonul fel az olvasó elé; az a mód tehát, ahogy a sok és sokféle adat egységes emberré kapcsolódik, valódi művészet.

... Lukács György előtt van még az egész élet. Indulásnak érzi könyvét.

Feleky Géza

13. EGY ÚJ MAGYAR KRITIKUS

(Lukács György: A lélek és a formák)

Lukács György, ez az új magyar kritikus, legelső pillantásra is zsarnoknak tűnik fel a művészetében: lenyűgözi és elhallgattatja az írókat, akiket megkritizál. Meglehető az önkény. Csak ő maga beszélhet, és védekezést, ellenállást nem ismerve támad rá az írókra, akiknek művéből csak néha látszik egy csenevész idézet, vagy egy félbeszakított strófa. Lukács György a legöntudatosabb minden mai kritikus között: függetlenül a napi élet boldogtalan szempontjaitól működik az ő esztétikája és minden percben újra és újra átérzi, hogy mit végzett. Lukács György munka közben folyton önmagát figyeli és maga állapítja meg minden előbbi mozdulatát. Minduntalan megújuló rendszerben dolgozik. Olyan szuverén kezelése ez az anyagnak, mint egy nagy operatőrnél szokás és innen van, hogy Lukács György jelzései orvosilag pontos műszavai a lélek betegségeinek: az irodalomnak és a művészetnek.

Kerr Alfréd stílussal siet az író felé és úgy segíti ki az alkotás zűrzavarából. Lemaître vasúti kocsikban, nizzai tájakon olvas és éjszakai töredékekkel, kedves, rózsaszínű hangulatokkal magyarázza a literatúrát. Lukács György? Ő a tirannus, aki rettentő pontosan tudja, hogy neki, a kritikájában, több szépséget kell felmutatnia és különül dekorálnia, mint az írónak, akit eleméz. Mit ad neki az író? Benyomásokat, tudományos észrevételeket. De neki ebből a kevés energiából, ami minden olvasónak ingyen jár ki, hatalmas művet kell építeni. Lukács György tehát kész, kitöltendő mintákkal siet az író felé. Merev rendszerekkel, amikbe az írónak belé kell helyezkedni; organizmusokkal, melyekből éppen csak a szív hiányzik, és az író oda kell adnia a saját szívét, hogy az egész mű megindulhasson.

Ebben a rendszerben csak egyenes vonalak vannak és keménységek. Az író, akit Lukács György munkába vesz, különösen elváltozik. Megrevedik, és körülötte, életviszonyaiból egy csodálatosan mozdulatlan tabló támad. Lukács György ekkor folytatja a fixírozó munkát. Minden mozdulatnak lesz célja és iránya, minden szempillantás valamihez tartozik, és az író művei, melyek imaginárius pillanatokban készültek, mintha mérnöki pontosságúak lennének. Lukács György szereti az egyenes vonalat és nem tűri meg sehol a bizonytalanságot; mindennek ki kell egyenesednie, hogy megmérhető legyen. Az író élete egy kényszerű és rendszerbe

állítható egész és a munkáinak minden sora, centimétere, ehhez a rendszerhez tartozik. Mielőtt Lukács György megszólalt, az író gyönyörű zavarban láttuk, és az összefüggésre nem is mertünk gondolni, de Lukács György négyzeteket fektet a szenvedélyek hullámaira és lecsendesíti őket hatalmas következetességgel. Mielőtt Lukács György megszólalt, az író felelőtlen és érthetetlen gyönyörűséget adott nekünk; Lukács György megmagyarázta és most már csak matematikai örömet nyújthat.

Ez a kritika oly nagyszabású, mintha évszázados magyar impresszionizmus után született volna meg, mikor az emberek már beleuntak az önkényes színházi és irodalmi lírába. De Magyarországon eddig csak Gyulai Pál élt, a tisztaság napfényében írván, és néhány ifjú és korai Kerr-tanítvány szédeleg az utcákon. Lukács György weimariságától ezért mindenkinek meg kell döbbernienie. Ez a fiatalember az öreg és befejező művészek nyugalmaival veti el magát az irodalom külső szépségeit és rejtett idegzetek rezgését fotografálja... Tessék csak figyelni: orvoshoz, mérnökhöz, fotográfushoz hasonlítom egymás után ezt az új magyar kritikust. Hidegnél-hidegebb színekhez kell kapkodni, hogy valamiképpen megértessem Lukács György nyugalmit. És ez a kapkodás az ő legnagyobb dicsősége, mert a gyors esztétikának és a hamaros ítéletnek megközelíthetetlenek az ő tanulmányai.

Mégis ... egyszer-ször ujjongani szerettem volna és kárörömmel néztem, hogyan ingadozik Lukács György halálig pontos keze. A lírához és a modern versekhez nem ér el az ő tudománya sem. Nem tud megfejtetni az ő nagyszerű gépeivel egyetlen lírai jelzöt és a rövid sorokba már nem tud behatolni. A költészet kusza vonalai kisiklanak ujjai alól. Itt nem használ a tudomány és csődöt mond, hála Istennek, minden mechanika... Lemaître egyszer tíz sort írt Verlaine haláláról, teletűzdelve három pontokkal, és ez véghetetlenül közelebb hajtja az embert a modern költészethez, mint Lukács György jeges fejtegetései Stefan Georgérol.

Sz. L.

14. LÉLEK ÉS FORMÁK

Egy egészen fiatal író, dr. Lukács György e címen adta ki kisebb-nagyobb értekezéseit, amelyek elszórtan hetilapokban és irodalmi revükben

jelentek meg. Érdekes írások ezek, egy igen művelt, sokat utazott, előkelő fiatalember vallomásai. Irodalomról és művészetről is, őszinte lelkesedéssel, sőt amikor modern irányokról szól, amelyekre felesküdt, valósággal fanatikus, a stílusa itt színes, meggyőző, sokszor elragadó és tele van új értékes megfigyelésekkel. Ma, amikor az irodalomban annyi új érték-telen amatőr tűnt fel, szeretettel kell fogadni Lukács György könyvét, amely érdekes és szimpatikus, nem másolat, nem nagyképű, hanem egyszerű, kedves munka. Amit a modern irodalomról ír, szó nélkül aláírhatjuk. Úgy hisszük, ez a könyv egy szépen fejlődő írói pálya első, sok reménnyel biztató stációja.

15. AZ OLVASÓ NAPLÓJÁBÓL

Írta: Juhász Gyula

(...) 2. Egy könyvet olvastam, és egy csomó igaz, nagy művésszel ismerkedtem meg. Közöttük a könyvszerzőjével. És minden egyes művész emberi kontúrjain túl, széles és mély perspektívák nyíltak az életbe és a legmélyebb életbe: a művészetbe.

Mindenekelőtt és mindenekfölött pedig teljes fegyverzetben jelent meg e könyvvel egyre gazdagodó irodalmunk egy új típusa: az igazi esztéta. Aki az élet jelenségeit a műveken keresztül nézi és mutatja. Akinek az esszé éppen olyan életábrázolás, mint a tragédia. És könyve során bemutatja Rudolf Kassnert, akit láthatólag közel érez lényéhez, akinek talán tanítványa is. Gazdagon árnyalva, sokszorosán variálva mutatja meg a tipikus költő és a tipikus platonikus lényegét, Shelley és Kassner ellentétét és közös gyökereiket a művészet talajában. Theodor Storm egyéniségében és művészetében a polgári élet és művészet egységének tipikus példáját magyarázza meg. Novalis finom lelki portréjának háttérében a német romantika problémája tárul föl, amelynek megoldása az a zárt kompozíció, amely Novalis életét foglalja magában. Richard Beer-Hofmann művei kapcsán és Stefan George versei alkalmából a modern esztétaság tragikus konfliktusát rajzolja meg pompás biztonsággal. És így tovább, végig, minden esszé során: művészi formák és életformák közössége, egysége. Művek és sorsok: egymást magyarázva, egymás jelentőségét kiemelve.

És végül: a Beszélgetés Sterne-ről, amelyben a platonikus még a plato-ni formát: a dialógust is alkalmazza s az esszé életábrázoló mivoltának erősítéseül még a keretet is élőkkel: vitázó és cselekvő emberekkel tölti ki. S a könyv kiválóan megrajzolt kiváló alakjai végül helyet engednek egy újnak, egy bennünket kiválóan érdeklőnek. Annak, aki ezt a könyvet írta és aki, úgy érezzük, olyan ajándékot adott ezzel a magyar olvasónak, amilyenhez az nem volt eddig hozzászoktatva. Lukács Györgynek A lélek és a formák című könyvéről írjuk ezeket, egy könyvről, amelynek csak egy igazi elődjét ismerjük eddig nálunk: Péterfy Jenő „oeuvre”-jét. (...)

16. A LÉLEK ÉS A FORMÁK

„Miközöttünk, ugye, nem lehet itt szempont, hogy ezek az írások mit érnek mint *irodalomtörténeti tanulmányok*?”¹ – kérdi Lukács György összegyűjtött *kísérleteinek* első lapján, levélformában, az olyan író fölényével, aki nem mindenki számára ír, hanem talán csak a rokon gondolkozásúak egy kis csoportja számára. Valóban, bár a magyar közönség előtt nagyjából teljesen ismeretlen írókat mutat be, nagyon csalódnék, aki azt hinné, hogy esszéiből ezeket az írókat megismerheti, ahogy a *megismerés* szót rendesen értjük: Lukács a barátainak ír, akik éppen ezeket az írókat már ismerik. És az író maga, akiről szól, mindig sokkal kevésbé fontos előtte, mint a saját gondolatai, melyek talán azon író műveinek emlékével asszociálódtak lelkében.

Az első kísérlet *Levél a kísérletről*, és a jóhiszemű kritikus itt fogja keresni a szempontot, melyből a *kísérletező* művét tekinteni kívánja. Ebből a levélből – mely a kötetnek talán legérdekesebb darabja – az tűnik ki, hogy az író műformát lát a kísérletben (vagy ahogy itt nevezi: kritikában): a költészettel egyenrangú nagy műformát, művészt nem külső formája, hanem belső tartalma miatt: mert éppolyan állásfoglalás az élet absztraktumaival szemben, mint a költészet a konkrétumokkal. Szépen magyarázza meg, hogy miért tárgya ennek a műformának *többnyire* irodalom és művészet (bár épp a legnagyobb *kritikusok*, Platón, a középkori misztikusok, Montaigne, éppen azért, mert szellemük nagyon is kifejezetten ehhez a műformához hajolt, közvetlen az életet is

ebben a műformában dolgozhatták fel); s szellemesen azt, hogy miért nem érhető el ebben a műformában abszolút tökéletesség, s miért nevezhető ez mindig csak *kísérletnek*.

Ha ezeket a szempontokat (melyeken érezhető Kassner hatása, akiről az egyik tanulmány szól) alkalmazzuk Lukács kritikáira, azok önnön mértéküket nem fogják megütni. Valóban Lukács, bár élesen megkülönbözteti az általa úgynevezett művészi kritikát az elavulható tudományos kritikától, mégis szépen levezeti, és saját gondolataiból önként következőnek vallja azt az igazságot, hogy a legnagyobb művészi kritikusok mindig egyúttal kitűnő tudományos kritikusok is, s az igazi művészi kritikusban sohasem hiányozhatik a tudományos lelkiismeret. (És találozva össze a kritikát az arcképművészettel.) És viszont, ha a kritika művészet, azt hiszem, nem éppen a Sterne-esszé Mátéjának, hanem magának Lukácsnak is a véleménye vagy inkább érzése (ezt az egész kötet bizonyítja), hogy művészet nem létezhetik erős belső forma (kompozíció) és szigorúan egyértelmű, adekvát kifejezés nélkül — ami még a Sentimental Journey fejezeteiben is megvan. (Ő maga mondja: „A forma a legrövidebb út a legerősebb kifejezésre”.²) Mármost Lukács arcképei sokkal elmosódottabbak, sokkal absztraktabbak, légiesebbek, szubjektívebbek és mellékesebbek, hogysen a tudományos lelkiismeretet, és másodszor sokkal formátlanabbak, áradozóbbak, bonyodalmasabbak, homályosabbak, komponátlanabbak és stílustalanabbak, hogysen az igazi művészetet láthatók bennük. Sem a rövid út, sem az erős kifejezés nincs meg benne.

Mindazonáltal ez a könyv határozottan értékes könyv; de egy teljességgel harmadik szempontból. Amint az ismertetett bevezetés filozofikus, úgy az egyes esszék is elsősorban az író filozófiai, esztétikai, sőt metafizikai gondolatait adják elő. Az értekezések tárgya; nem Rudolf Kassner, hanem a platonikus és a költő viszonya; nem Theodor Storm, hanem a polgárság és a l'art pour l'art viszonya (igen érdekes dolog), nem Novalis, hanem a romantikus életfilozófia; nem Richard Beer-Hofmann, hanem a megértés és a formák (ez voltaképp két értekezés, mert két dologról szól); nem Sören Kierkegaard, hanem (horribilis német terminológia!) a gesztus életértéke; nem Stefan George, hanem az impasszibilitás és meszsze intimség; nem Laurence Sterne, hanem a formák és a gazdagság viszonya. Az írók, akik az esszék címét adják, rögtön elvont fogalmak és szimbólumok lesznek Lukács tolla alatt. Neki nincs és nem is lehet kritikája, mert mindenben önnön gondolatainak szimbólumát látja. S örömmel vallom, hogy e gondolatok érdekesek, mélységesek, szubtilisek, sokszor

igazak és rendkívül egységesek, világnézetszerűek. Finom és előkelő lélek gondolatai finom és előkelő lelkek számára.

De a kritikus, aki nem követi Lukács módszerét, nem fog lemondani a történeti magyarázatról sem. Meg kell tehát mondanom, hogy ezek a gondolatok a legteljesebb mértékben németek. Írójuk bámulja azt a ködös és sokszor magvatlan modern metafizikát, amit a legújabb német írók a magas kritikába vittek, és ezeknek a köde az ő gondolataiba is beszivárgott. Majdnem idegesen fél attól, hogy valahol is nevének nevezze a gyermeket. Inkább ragaszkodik ahhoz a modern, kissé affektált német terminológiához, amely iránt mi – bevalljuk – leküzdhetetlen ellenszenvvel vagyunk. Annyira finom, hogy sokszor homályos; a gondolatok mélyülnek nála és elmosódnak. Tudom, hogy ő azt hiszi, hogy ilyen mély és finom gondolatokat (és érzelmeket) visszariaszt a nagy világosság, mint ahogy némely hangulat csak félhomályban maradhat ép. De az olvasónak más az érzése: s példák mutatják, hogy nagyobb mélységekbe is behathat a szó fénye; s a mélység azért mélység marad.

Ennek a szellemiránynak megfelel a műveltsége is, melyet tárgyai elárulnak. Ez a műveltség tipikusan német, vagy inkább bécsi; a bécsi esztéták műveltsége, akiről egy helyt ír is. Az írók, akiről értekezik, vagy akiket mellékesen említ, régiek és újak, mind bécsi vagy Bécsben ma divatos írók. Csak Laurence Sterne, a pajkos XVIII. századi angol, nem értem hogy került e társaságba. Igaz, hogy róla is oly metafizice beszél, valósággal mintha német író volna; szinte stíltelen diametrális ellentét van a tanulmány és a tanulmányozott író közt; Sterne ugyan nézne erre a kritikára. Itt némileg megadja a kulcsot a dialógusforma: a párbeszéd egyetemi hallgatók közt folyik, akik éppolyan műveltségűek és éppolyan műveltségrajongók, mint a szerző. Ez a párbeszéd, bár a könyvnek nem a legjobb darabja, sok tekintetben jellemző a szerzőre.

Végül a stílus – ez is éppoly szubtilis, éppoly homályos, éppoly elvont, éppoly német, mint az egész könyv; s határozottan igen nehezíti az olvasást. Pedig néhol, egy-egy lapon, ahol eltűnik a homályosság s a finomság hangulattá válik: szép és folyékony, sőt költői is tud lenni. A Lukács egész gondolatvilága: egy szép reggeli táj, ahol azonban a szépségeket csak sejteni lehet a derengő köd mögött. Ha az író saját egyénisége erősebben kifejlik, s lerázza önnön műveltségének béklyóit: akkor feljön a nap, ködök ellensége.

Babits Mihály

17. POLÉMIA

Írta: Pogány József

Babits Mihály, a költő, kritikát ír a *Nyugat* utolsó számában Lukács György könyvéről, *A lélek és a formák* címűről. Határozott, néha szinte úgy tetszik, eleve elhatározott keménységgel bánik a könyvvel. Ahol mond róla valamit, ott mindenütt nyers, régen kikívánczó erővel robban ki a véleménye. Igaz, hogy aztán a mit sem jelentő szólásokban egy-egy udvarias frázissal mazsolázza ezt az ellenesség napján keményre száradt kalácsot. A könyv voltaképpen műveletlen könyv a Babits szájával: „arcképei sokkal elmosódottabbak, sokkal absztraktabbak, légiesebbek, szubjektívebbek és mellékesebbek, hogysen a tudományos lelkiismeretet ... látnók bennük”. Igaz, hogy a másik lapra fordítva, azt is kijelenti Babits, hogy: ha Lukács „lerázza önnön műveltségének béklyóit: akkor feljön a nap”. Lukács gondolatai (Babits örömmel vallja) „érdekesekek, mélységekek, szubtilisekek, sokszor igazak és rendkívül egységesek, világnézetszerűek”. És hitünkre, annál inkább, hiszen két sorral följebb világosan, határozottan, ellentmondást nem tűrően kijelenti Babits, a költő, hogy Lukácsnak „nincs és nem is lehet kritikája”. Azt hisszük, ebből vakító világossággal tűnik aztán ki, hogy Babits, a költő, különösen „filozófiai szempontból” látja „értékesnek” a könyvet. És megvalljuk, igen szemléletesen állítja eléink a könyv becsülni való értékeit: „arcképei ... sokkal formátlanabbak, áradozóbbak, bonyodalmasabbak, homályosabbak, komponálatlanabbak és stílustalanabbak, hogysen az igazi művészetet láthatnók bennük”.

És így veri sorra arcul vaskövetkezetességgel egyik állítás a másikat. Mintha valami görög tragédiából való kar és ellenkar feleselne egymással, mintha Kant antinómiái kapnának hajba, Hegel tézisei és antitézisei ágaskodnának egymás ellen. Romantikus drámából kiszabadult jelenetek kelnek életre: trón mellett a vérpad, egekig emelkedő bitófa tövében az elismerés szerény ibolyája.

Mind e nagy ellentétek megértésének kulcsa pedig az, hogy a Lukács György könyve csakugyan értékes könyv, de amiket mond, azok szöges ellentétben vannak a Babits irányának a költészetével és esztétikájával. A könyv értékes, tehát egy darabból öntött, belülről meg nem támadható egységgel, zárt logikával áll szembe az olvasóival, éppen ezért az ellenkező táborok hívei semmi ellágyító, kompromisszumos közösséget nem

találnak benne magukkal. Minden, amit mond, csak bántó, bosszantó, homályos, zavaros a szemükben, bár meg kell látniuk az értékes gondolatmunkát is. Így hanyódik aztán lelkük a dicséret és szidalom hullámain. Nincsen köztük semmi közösség, nincs is fogódzó hát, ahonnan megérthetnék egymást. Ha egyik magyarázza a vörös színt, mintha vannak magyarázná és rábólint a másik: Olyan hát, mint a trombitaharsogás. Nem egy közegben mozognak, tehát mozgásuk törvényei sem lehetnek ugyanazok.

Mások már a filozófiai alapjaik is: Babits metafizikus, Lukács dialektikus fej. De a dialektikát már a feje helyett a talpára állította; már nem hegeli formájában az eszmék kigyózását keresi, hanem marxi formájában a valóság világának fonódásait. Babits, mint egész iránya, impresszionista, tehát a pillanat, a hangulat, az én embere; Lukács pedig ezt a mondatot írja le az impresszionizmusról: „nem volt képes bármivel szemben is ellenségesen érezni: új szenzációnak érezte (elpusztítójának megszületését is) és összeférőnek minden régivel. A természettudományok és az emberrel foglalkozó tudományok pár eredményére (pl. marxizmus) gondolok most. Mert ezek hozták meg először a szubjektivista, impresszionista életfelfogás tagadását: egyértelmű és ellenőrizhető állításokat és rendet a dolgok között.”¹ Harcot hirdet Lukács György, a könyve hadüzenet a mai „modernség” ellen, mely a „felületek” művészete csupán és sohasem száll le a dolgok „lényegébe”. És ebben a harcban látjuk éppen a könyve jelentőségét. Háborút kell viselni az ellen az irodalom ellen, mely az egész világból csak önmagát látja meg, mely csak a maga hangjának a verklise, a maga hangulatainak a sztenografálója, amelynek nincsen szeme, hogy meglássa a dolgok csodálatos összefüggéseinek nagyszerűségeit. Pázmány harcos szavával, meg kell élesíteni a penna orrát az olyan ál-művészet ellen, mely bevallottan csak formákkal való játék, csak játékokkal való komolykodás. Helyre kell állítani az író és a világ kapcsolatát, a költő és a társadalom együvértartozását. A nagy művészetek idejének alapotát, mikor művész és publikum együtt alkotott és együtt élvezett. Mikor a művész nem állott egyedül, árva, futó porszemként, mely minden szellőmozgásra meglibben. Le kell szakítanunk a mai modernség cégerét: a minden mindegy esztetikáját és helyére célokat, a társadalom nagy dolgaival egybefüggő problémákat kell tűznünk a művészetek elé. Az anarchia helyére álljon a kollektív munka. A művészet ne legyen önmagáért, de érettünk való.

A művészet sorsa ne benn a műhelyben dőljön el, de künn az életben.

Nem könyvek összessége az irodalom, nem tömérdek jó-rossz, apró-nagy, vékony-vastag könyv roppant kötethegye. Az irodalom emberek dolga. Élő emberi harcoké és nem megsárgult halott könyveké. De, amint nem valami nagy poros polcú könyvtár az irodalom, éppen úgy nem is elegáns szalon, melyben néhány kiválasztott cseveg és finomkodik. Nem pusztán a néhány írónak van hozzá köze, de az emberi összességeknek is. Csak oly fontos, mint az író és a könyve, a körülötte, az előtte, a mögötte levő többi ember, akik olvassák, akikről ír, akiknek ír, akiktől tanul, akikkel érintkezik. Arany Jánosnak, a nagy stílusötvözőnek, van erről egy mély mondása: „Valóban vigasztaló, hogy az igazi, a gyökeres, organikus költészet iránti ösztön nincs szorítva sehol semmi időben egyikét kiváló egyéniségre, hanem az összes nép tömegében van letéve örök alapul... Mert nagy önhittség volna, nemzet és kor jeles költőiben azt hinni, hogy azon nemzedékből, amelyhez tartoznak, csupán ők hivatvák a költészet isteni szövétnekét lobogtatni kortársaik előtt. Igen, a körülmény őket emelte a díszes helyzetbe, de százan meg százan lehetnek az ekeszarvánál, a műhelyekben és egyebütt, akik ha a sors kedvez, éppen úgy, vagy jobban betöltendék azon helyet, mint az ünnepektől koszorúsok.”

Ennek a világnak céljai, érdekei, valóságai – urai a költő személyének és alkotásának. Ha a világtól elvonul vagy ellene ágaskodik, akkor is csak ennek a világnak a parancsa hajtja. A költészet túlvilágát is ennek a világnak a képére teremti az ember, mint a vallás túlvilágát. Amint a vallás is voltaképpen igen világi dolog, a költészet is ebből a világból való és minden idők költői is mindig a maguk világából. És nagy költők mindig is komolyan vették a maguk világát és költészetüket jobban tisztelték, hogysem a maguk vagy néhány társuk játékává sülyesztették volna. A költészet dolga véresen komoly dolog, mint az élet minden dolga és nem égibbé, szentebbé magasztalja, aki kitepi az eleven életből, de formává, kőcnyeléssé, üres csengéssé tapossa. Jaj annak az irodalomnak, mely csak néhány beavatottnak a tolvajnyelve, mely csak a műhely fogásainak a művészete!

18. [BABITS MIHÁLY VISZONTVÁLASZA

Lukács György: Arról a bizonyos homályosságról

Válasz Babits Mihálynak c. írására]

Ezt a szép és mély gondolatokkal teli választ az én igénytelen megjegyzéseim alig érdemelték. A dolog itt annyira elmélyült, annyira a legáltalánosabb kérdésekre ment vissza, hogy annak megvitatása egyáltalán nem tartható pusztán irodalmi fórum elé. A kérdés az lesz: mi az igazi filozófia, és mily filozófiát lehet az irodalmi jelenségekre termékenyen „alkalmazni”? Kétségtelen csak az, hogy én egészen másnemű „homályosságról” beszéltem, mint a válasz, s így a válasz, mint írója is mondja, az én megállapításaimat nem érinti. Két nagy diadalt ad azonban nekem ez a válasz: az egyik, hogy írója itt is éppoly szellemirányt mutat, amilyent benne én jellemeztem; a másik, hogy szerény soraim ily szép gondolatok kifejtésére adhattak alkalmat.

19. IRODALOMTÖRTÉNETI ÉS KRITIKAI ELMÉLETEK

Lukács György szerint a költői műfajok a napfénynek egy prizmán megtört sugarai, a kritikus iratai az ultraviolett sugarak. A kritika élmény. Értékeket nem állapít meg. Az előtte, egyéni formába öntött életirány, szimmetria, melybe az ő egyéni ujjai illesztették be az életet. Platón, *Kierkegaard-Wilde*-féle *artiste of life*,¹ ki el tud vérezni a fáradt gesztuson, csak hogy napjai egyhangú pergéseiben szimmetria, rend, forma legyen. *Platón, Montaigne, Kierkegaard, Kassner, Walter, Novalis, George, Beer-Hofmann* ideáljai, Novalis szerint a költészet élet. A forma állandósított szempont. A szempont az egyéniség vetülete és tárgya. Az élet szemlélete a művészetben. A forma a művészet. Így stilizál, formál, színez, arányosít, egyszerűsít, hígít és semmisít. Eredője a gesztusok paralelogramja. Csak azt látja, mi érdekli, mik felfogása szerint valók. Ezeket éli át, fogadja be, élvezi a dilettáns, — a kritika művésze.

Az irodalomtörténet főadata (*Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez*, Alexander B. 50 éves jubileumára írt dolgozatok között i.m. 388–421. l.), hogy keresse az állandót a változóban és a változót az ál-

landóban, keresse továbbá az esztétika elvonásában megfogalmazott műfajok fejlődési lehetőségeit, útjait, tendenciáit és egyszersmind az egyes irodalmi művek (és hatásaik) ezerfelé ágazó szövevényében az állandót, a visszatérőt, a törvényszerűt.

Irodalmi jelenséghez való viszonyunk nincs értékelés nélkül. És mivel a jelenségek bizonyos viszonyatai állandó bizonyos érzésreakciókat, értékeléseket hoznak létre bennünk, nincsen irodalmi jelenség forma nélkül. A forma az igazán szociális az irodalomban; a forma az irodalomból nyerhető egyetlen fogalom, amelynek segítségével külső és belső életének összefüggéseihez eljuthatunk. Ha láthatatlan központ is, feléje vezet és a közlekedés mérvével mérhető minden egyes technikai kérdésnek megoldása. A forma lelki ténykedés és nemcsak a kész élményekkel áll szemben, mint kifejezésre jutásukat létrehozó és módosító valami, hanem magában az élményben is tevőleges szerep jut neki. A felvevőre – recipiálóra – is fontos, eleme az alkotás élvezésének is: az egység, az egységes nézőpont... villanásszerű, intuitív megismerése a valami összefüggésének, összetartozóságának, rejtélyességének és mégis átértethetőségének; egységének. A forma esztétikai kategória is. Tehát az irodalomtörténet első nagy szempontja: az élet, mint anyag, a formák szempontjából.

De természetesen élet és formák viszonya nem egyoldalú. A forma csak az egyes megformálandóval szemben a priori és pszichológiai struktúrájában örök szilárdságának látszó kategória. Minden forma értékelése az életnek, ítéletmondás az élet felett és az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet. Eredeti és egységes világot elrendező erejét az alapját képező világnézettől kapja. Megmondja, mely korokban, mely formák lehetségesek egyáltalában és hogyan s mily mértékben lehetségesek. Ez az esztétika alapfogalma.

Az irodalomtörténet alapfogalma a stílus; az irodalomszociológiáé a hatás. A stílus egyszersmind esztétikai – sőt értékkategória. A stílus a formák tanának kategóriája, de a formák szociológiai kategóriái közül való. A stílus az egyidőben győzedelmes, általánosan elterjedt és ható forma. Harmadik fontos kategóriája a fejlődésé, a stílusok fölvirágzásáé és elhervadásáé. Minden stílus egy korhangulat talaján nő, egy új formáján a világ átélésének, mely kifejezés után vágyódik úgy költőkben, mint közönségekben. A stílus így hat és fejlődik, végre megvalósul. A stílus szociális kategória: a győzedelmes, a ható, az adekvát módon ható forma. A stílus tehát kifejezési szintézise egyfelől az elvont, formai követelményeknek, a korhangulatoknak, a kor nyújtotta kifejezési lehetőségeknek és

másfelől a művész egyéni élményeinek, egyéni kifejezőképességeinek... A folytatható formai megoldás.

De ha a forma egyszer létrejött, a fejlődés megindult egy bizonyos irányban, megvan a lehetősége annak, hogy pusztán a maga erejéből továbbfejlődjék, tekintet nélkül arra a korpszichológiai szükségletre, amelytől az első lökést kapta.

A művészi alkotásokból kiérezhető életenergiának a mi lényünk centrumára való hatásából keletkezik, és ezen kívül nincsen semmi igaz mértékünk, semmi, ami ezt az értékelésnek nevezett lefolyását a lelki visszahatásoknak megmozdíthatná és irányíthatná. A formák az ő sematizálásuk, szimbolizálásuk, áttekintésre, használatra és közölhetőségükre vonatkozó összefoglalásuk ... Az irodalomtörténet tehát: élmények referátuma, vagy helyesebben: „kísérlet bizonyos élményeket úgy elrendezni, úgy előadni, hogy okaikkal együtt megérthetőkké váljanak; kapcsolatot és szintéziseket teremteni közöttük ...” stb. (i.m. 418. l.)

Kozári Gyula

20. HÁROM KRITIKAI KÖNYV*

A hivatalos irodalom közönye, ellenségeskedése, lekicsinylése, féltékenysége tömörítette táborba azokat az írókat, akik a Nyugatot alapították. A közöny, az ellenségeskedés, a lekicsinylés, a féltékenység a „hivatalosok”, az akadémikusok részéről egészen érthető volt. A Nyugat kritikusai kemény tollú és szigorú legények voltak, akik nem akartak kalapot emelni, csak a tiszta művészet, csak az igazi tehetség előtt. Ellenben visszautasították és leszólták az ízléstelenséget, a tanulatlanságot, a kontárkodást, az együgyűséget és az utáncsúzást.

A harc tulajdonképpen – ahogy én látom – Ady Endre körül tört ki. Ő volt az, akinek a megítélése körül az ellentétek a *végéig kiélesedtek*. A Nyugat kritikusai fölmérték a zsenijét, és a másik pártot is annyira kimozdította biztos kényelméből ez az új poézis, hogy nem állott komoly akcióba lépni ellene. Szidták, bolondnak nevezték, a verseit csi-

*Ignotus: *Kísérletek*, Hatvany Lajos: *Én és a könyvek*, Lukács György: *A lélek és a formák*.

náltaknak, affektáltaknak és esetleneknek deklarálták. Hangosak voltak... Res ad triarios redit¹: még Rákos Jenő is írt ellene.

Azóta Ady Endre beérkezett, a fiatalok győztek. Azok tudniillik, akik közülük csakugyan tehetségesek – elismerték a tehetségüket. Berczik Árpád, Somló Sándor, Váradi Antal helyett Szomory Dezső, Lengyel Menyhért, Molnár Ferenc, Biró Lajos szerepelnek a színpadokon.

Az apróbb részletpolémiák, az irodalmi harcok és csetepaték lecsendesülése után a Nyugat kritikusai és esztétái hozzájutottak végre a hosszú lélegzetű munkához. Közülük Ignotus, Hatvany és Lukács ennek az évnék a tavaszán adtak ki egy-egy kötetet. Az ő neveiket láttuk leggyakrabban a Nyugat esztétikai és kritikai cikkei alatt. Csak Fenyő Miksa, a Nyugat negyedik par excellence kritikus, a polémiák kegyetlen és szellemes gerillavezére várat még a könyvével.

Ez a három könyv három merőben különböző kritikai szellemet revelál. Úgy szeretném ezt a különbséget megmagyarázni, hogy Ignotust az irodalmi kritika tudós újságírójának, Hatvanyt poétájának, Lukácsot pedig okkultistájának nevezem.

Valóban, Ignotus mindenekelőtt mások miatt ír. Magyaráz és tanít. Impozáns könyvében harminchat „kísérletet” találunk. A perzekutor esztétika ellen értekezik az első százkilenc lapon azzal a világossággal, magvassággal és ruganyos, fűrge szellemességgel, amelyről őt régebbi könyveiből ismerjük. A könyv közepét az új irodalmi szempontokra vonatkozó tanulmányok foglalják le, közöttük *A fekete zongora* című, amelyben a modern verset védi meg az érthetlenség és értelmetlenség jogtalan és helytelen vádja ellen. Ez az értekezés azóta klasszikussá vált; sokat idéztek belőle, hangos, de nem súlyos ellentmondásokat provokált. A könyv harmadik része írókról és könyvekről szól. Tennyson, Zola, Octave Mirbeau kerülnek vizsgálat alá egy sorban Vörösmartyval és Tompával. És a vizsgáló szem éles, pontos műszere tiszta és érdekes képeket rajzol valamennyiről. Aki nem érti a modern írókat, Ignotus könyvéből mint tankönyvből elsajátíthatja, hogyan kell olvasni őket.

Hatvany az esztétika lírai poétája. Ezt a szubjektív viszonyt maga is nyíltan hirdeti: *Én és a Könyvek*. Ez az ő problémája. Költeményeket ír a könyveiről (bár prózában), éppúgy, mint ahogy Petőfi verset ír a Tiszáról és a pusztáról.

„Az éntől elválasztott esztétika – írja könyvének 117. lapján –, azt kellene gondolnunk, csupa erősség és széles alapon nyugszik, a szeszély átszötte gondolkodás ellenben játék. Én azt gondolom, ennek épp a for-

díttja igaz. Az erőknek látszó várak inognak a levegőben és a légváraknak rémlő andalgások biztosan nyugszanak a mélységeken.”

Ha átolvassuk Hatvany szellemes, szabad, rapszodikus fejtegetéseit, lehetetlen el nem ismernünk ennek a merőben szubjektív esztetizálásnak a jogosultságát, mert valóban mély. A kedvenc könyveiről ír, a kedvenc színdarabjairól, az életéről, a szerelmeiről, mindarról, ami foglalkoztatja. Könyve olyan, mint egy napló, amelyben azonban állandóan visszatérő motívum a „relatív” igazság szívós keresése, az őszinte, energikus és kemény törekvés önmagát adni, a véleményeket, az érzéseket, a hatásokat, a gyönyöröket és az undorodásokat.

Lucács az esztétika okkultistája. Okkultista tudós módjára böngéski a betűket s ami a betűk között van. (Főleg ez utóbbit.) Óriási gondot és figyelmet áldoz aprólékosnak látszó részletekre, és mint egy képtálcát fejt meg a dolgok jelentőségét.

Magának ír, nem nagyon törődik a világossággal. Azt a benyomást kelti, hogy csak beavatottaknak szánta az írást. Alkimistához hasonlít, aki hosszú tekercsekben írja le tapasztalatait az aranycsinálásról és a drágakövek átalakulásáról – titkos jelekkel.

Csáth Géza

21. LUKÁCS GYÖRGY: A LÉLEK ÉS A FORMÁK

Kísérletek. Budapest, 1910.

A XIX. században a tudományos kritikának két főiránya fejlődik: a pozitív, pszichológiai, Sainte-Beuve, Taine, Macaulay, Werner, Gyulai kritikája, amely szorgos adatgyűjtéssel indul és tapasztalatilag megokolt eredményekhez vezet, s az inkább ismeretelméleti jellegű normatív kritika, amely állandó, tapasztalatfölötti értékekhez méri ítéletét, s amelynek inkább csak legfőbb elveit összegezték Cohn, Volkelt és Broder Christiansen. Ezek mellett a század végén Walter Pater és Kassner s mások könyveiben fölütötte a fejét a minden tudományban, nagy átalakulások idején, elmaradhatatlanul föllépő miszticizmus. A miszticizmus sohasem reflektál, mindig föl nem fejtett, esetleg tetszetősen felvillanó gondolatokkal dolgozik. A kritikai miszticizmus tobzódik a kritikának egy fogalmi világosságig nem jutott értelmezésében: a kritika maga a forma, az

élet, a művészetek fölött lebegő forma és ebbe az életfölötti formába önti a világot a kritikus munkája. Nem az élet és a tények a lényeg a kritikában ezen irány szerint, hanem igenis a legelvontabb egyetemes-ség, amit éreztetni és érezni kell a kritikusnak a valóság jelenségeiben. Ebben a pókháló-finomságú és szövevényességű értelmezésben – szándékos és ábrándos félreértésekkel és félremagyarázásokkal – Platónra támaszkodnak ez újabb „platonikusok”. Platón esztétikáját jellemzi ugyan a χαλὼν χαθ' αὐτὸν¹ ideájának és az idea látszatát utánzó művészetnek éles szembeállítása – de ez egészen más természetű és inkább az a priori ismerés elméletét érdeklő kérdés, és nagy vakmerőség önálló léttel fölruházott „formának” és a „léleknek” ellentétül kinevezni.

Ezt az önkényes értelmezést művészi szépségekben gazdag és írói zsenialitásról számot adó munkákban viszi véghez Kassner – és Kassner gondolatait elhomályosítva, írói kvalitásának messze mögötte maradvá, érthetlenségekbe zavarodva kolportálja nálunk Lukács György új könyvében. A kritikának föntvázolt „platonikus” fejtegetését adja *Levél a kísérletről* c. bevezető cikkében. „A forma ... a kritikus nagy élménye és a forma, mint közvetlen valóság, a képszerű, a legelevenebb az írásaiban... Világnézet lesz; nézőpont, állásfoglalás az élettel szemben, ami létrehozta; lehetőség, azt magát – ha csak gondolatban, élményben is – átformálni, újjá alkotni, belelátni azt minden megnyilvánulásába” (16. o.).² Kassnertől ismerjük ezeket a gondolatokat – csakhogy nem ilyen skolasztikus definíciókba szorítva. Lukács különben mestere iránt eléggé hálás: a második „esszé” róla szól – de határozottan humorosan hat Kassnerről szóló „esszé” gyanánt elmondani egy felületes Kassner-reprodukciót.

A többi cikk tárgya természetesen mindig a „forma” valamilyen problémája. Th. Stormnál a l'art pour l'art és a nyárspolgáriság ellentéte (mérész ellentét!). De ez az ellentét csak a lírája értelmezésére jó. A novelláit már másképpen magyarázzuk és mély „lelki zártságot” és finomságot fedezünk fel a „nyárspolgársággal” küzdőben. A Beer-Hofmannról szóló tanulmány legfőbb problémája talán a forma korlátozó mivolta – talán, de e sorok írója őszintén bevallja, hogy ezt az újplatonikus és skolasztikus olvasmányaira oly túlságosan emlékeztető „platonikus” cikket egészen nem érti. A Sören Kierkegaard története szépirodalmi igényeket kielégítő tárcacikk, az bizonyos, de lírai momentumok és a „gesztus életértéke” (itt ez a „formaprobléma”) kedvéért kár a Regine Olsen-esetnek akkora fontosságot tulajdonítani egy nagyszerű vallásbölcseleti teória kifejlődésénél.

Novalisról írva igazán keveset ír Novalisról, amit maga is beismer és a romantikus életfilozófia általános kereteibe nagyon is belekényszeríti Novalis szellemének ábrázolását. Kevésbé erőltetett a Stefan George költészetének magyarázata és irodalmi formájával kielégítő a Beszélgetés Laurence Sterne-ről – csak itt is ne kísértene a „formaprobléma”!

Szerző kétségkívül sokat olvasott és tanult, de tanulmányait rendszerrel fegyelmezni egyáltalán nem képes. Néha annyi nevet és tekintélyt emleget – (... a mi időnk csak produkálni volt képes Walter Patereket, Kierkegaard-okat és Kassnereket, megérteni őket igazán alig... Schopenhauer megalkotta előre az új szó-tragédia és zene-tragédia fogalmi ekvivalensét és Nietzsche megírta a platonikusok Faustját és Hamletjét és Ruskin megszólaltatta az ő rousseau-i hangjait. És a Hofmannsthal Lord Chandosának szavában, aki levelet írt verulami Baconnak ... 28–29. o.)³ – oly hosszú idegen nomenklatúrát, hogy önkéntelenül megdöbbenünk: hol marad hát Lukács György?

Ki nem forrott gondolatok következménye sok hajmeresztő érthetelensége „A kritikus sorspillanata ... a formába növes pillanata (16. o.)⁴ ... Azért kell kisebb intenzitása a kritikus élményképességnek a megformálttal szemben, mint az étellel és – első pillanatra és felületesen – kevésbé problematikus is az itt látott formavízió valósága.” (17. o.)⁵ „Ami befelé erő, az kifelé rendesen gyengéséggént fog megnyilvánulni, mert olyan mélyen egységes az emberekben élő világérzés és olyan megingathatatlanul erősek az életet támogató erkölcsi parancsok, hogy a legkülsőbb módon kívülről jövő brutális megtörténések rájuk való következményeit éppen oly közvetlenül etikusnak érzékelhetik az emberek. mintha kizárólag belőlük indult volna ki minden és ezzel magukba olvasztják őket teljesen. (63–64. o.)⁶ ... A meglátásokat kell annyira felstilizálni, hogy alkalmas anyagok legyenek a drámai kifejezés számára.” (120. o.)⁷ Csak találmomra jegyeztem le ezeket, de bőven mutatják ezek az idézetek is, hogy Lukács nyelve milyen dekadenciát jelent Medveczky, Alexander, Palágyi, Pauler Ákos írásaiban oly szépen föllendülő tudományos műnyelvünk életében!

A kritika mégiscsak a legtisztább, legkomolyabb reflexiók tudománya. Normatív jellegéhez komoly szó alig férhet. Ebből a jellegéből kiforgatni próbálni, vagy más aforizmasorok összegét a kritika fogalmával jelölni csak a Kassnereknek lehetséges, akiknek a zsenialitása elfeledteti merészségüket. Lukács azonban mint teoretikus át nem gondolt elmélete tudománytalan rubrikázója, a miszticizmus művészetéhez pedig teljes-

séggel hiányzik a művészet. Olvasottságát, sokoldalú érdeklődését nem akarjuk elvitatni.

(Budapest.)

Kelecsényi János

22. EGY KÖTET TANULMÁNY

Lukács György: A lélek és a formák. Kísérletek

Lukács György egy eléggé figyelemreméltó, de nehézkes és mindvégig idegen tárgyú kötettel lép a magyar esszéírók sorába és pedig oly félreismerhetetlenül egyéni módon, hogy – minden fogyatékosága ellenére – már csak ebből a szempontból is figyelmet ébreszt.

Aki csak írt vagy beszélt róla, mind nehezen érthető voltát, sőt némelyik határozott érthetlenségét hangoztatta. Pedig meg lehet érteni, csakhogy „malgré lui”.¹ Csak az érti meg, aki eltökélte magát, hogy török-szakad, de meg fogja érteni.

Első, de nem legfontosabb oka e nehezen érthetőségnek maga e kísérletek lényege, mely a szakadatlan elvontságok misztikus világában mozog. Fölfogása szerint ugyanis, míg a költészet a konkrétumok, a kézzel fogható, egyedi jelentkezésű reáliák, az érzékelhető életjelenségek iránt érdeklődik s azoknál meg is állapodik: a kritika csak formát, csak képet lát e jelenségekben s a belőlük merített forma-élményen keresztül iparkodik eljutni azok igazi értelméhez, a fogalmi világhoz, az élet legáltalánosabb nagy kérdéseihez. A művészi formákon keresztül s azok útbaigazítása szerint intéz kérdéseket a megfoghatatlan, elvont, de mégis létező Élethez, az élethez, bár nem reméli, hogy kérdéseire kielégítő választ kaphasson valaha. Ezért nevezi magát szerényen csak *kísérletek*nek. A kritika ily értelemben vett legtipikusabb képviselőit Platónban, a középkori misztikusokban s Montaigne-ban látja Lukács. Platón nemcsak igazi őse, hanem legszerencsésebb képviselője is a kritikának. Szerencsés, mert szeme előtt élt Szókratész, aki valóságos megtestesülése annak, amit Lukács a kritika tárgyául tűzött ki: a fogalmakban való, a fogalmakon átszüremlő életnek. Szókratész, ez a kritikai kvintesszencia, közvetlen élmény volt Platón számára. De tipikus jelentőségű a platóni kritika a „kísérlet” vá-

lasztalanul kérdezgető jellegére nézve is: föl van vetve benne egy-egy kérdés „és elmélyítve addig, amíg a kérdések kérdése lesz belőle és akkor nyíltan marad”.

Ez azonban csak ősbib s ritkább válfaja a kritikának. A kritikusok ugyanis rendszeresen nem közvetlen a létező világból elvont formákhoz fordulnak kérdéseikkel, hanem a művészi (irodalmi) földolgozásban már kiválasztott, kész formákhoz. (Ezt teszi Lukács is.) A kritikának ez a fajtája, bár csak másodlagos jellegű az előbbihez képest, lényege szerint azal mégis teljesen egynemű. Minthogy pedig az effajta kritika műalkotások közvetítésével megy végbe, kényszerűleg beleesik a hasznossági szempont látkörébe is, mert alkalmat ad arra, hogy szobrok, képek, könyvek magyarázatául foghassák fel. Ez az oktató. hasznossági szempont azonban a kritikus szemében csak egy elkerülhetetlen esetleg, melynek némi tudatos ironiával adja meg magát: jól tudja, hogy „az élet végső kérdéseiről beszél” s mégis úgy tűnik fel, mintha csak könyvekről, képekről értekeznek.

Egyszerűbb mondatokban szólva: a műalkotás nem tárgya, csak ürügye a kritikának, nem célpontja a vizsgálatnak, csak túlvilági igazságok leszűrő eszköze. Valóban, az ilyen értelmű kritika „intellektuális költemény”, vagy még inkább metafizikai kirándulás műalkotások kapcsán. Miért kelljen mégis kritikának nevezni? – nem tudom. De ám nevezze művét ki-kik annak, aminek akarja! „Hisz a név úgysem teszi meg!” Bizonyos azonban, hogy gyakran csak az elnevezéssel való visszaélés szerzi meg egy korábbi fölfogáshoz képest a haladás látszatát, s okoz viszont a név korábbi jelentéséhez ragaszkodó konzervatívok körében csökönyös tiltakozást. Ha Lukács György kritikának nevezi azt, amiben én csak a metafizikának egy speciális alkalmazását látom: ezzel még nem gátol abban, hogy szépek, érdekesnek, nemes forrásból fakadónak lássam, amit e bitorolt elnevezés alatt mond.

Ez az elmélet, melyet a bevezető *Levél*ből hámozhatni ki, kíváncsivá tesz rá, hogyan fog Lukács kérdéseket intézni az élethez Kassner, Theodor Storm, Novalis, Beer-Hofmann, Kierkegaard, Stefan George és Laurence Sterne formáin keresztül, kikről ugyanis kísérletei szólnak. Különösen az elsőtől várnak sokat, mert Kassner maga is „kritikus”, „esszéista”, „platonikus”. Lukácsnak, ha elméletéhez ragaszkodunk, az lehetne Kassner, ami Szókratész volt Platónnak. Mit lát hát a platonikus Lukács a platonikus Kassner formáin túl, vagy azokon „keresztül”? Azt tapasztalom, hogy mindjárt az első s éppen az ő szempontjából legjellegzetesebb ki-

sérletben csődöt mondott az elmélet. Mert bizony csak a régimódi kritikai technika ez: ismerteti (a maga gomolygásos, homályos modorában) Kassner kritikai eljárását, s bírálja is, amidőn némi lírai hevülettel már mintegy magáénak vallja. Meg kell adni, hogy vallhatja is, mert az ő imént vázolt elméletétől lényegileg semmiben sem különbözik: ez az esszé Kassner nevéhez fűzve mondja el körülbelül ugyanazt a gondolat-töket, mit a *Levél*-ben a maga nevében vallott (különbözik költő s kritikus közt; élet és művészet viszonya; a költői világ kész, megnyugtató realitásával szemben a platonikus örök kielégítetlensége, választalan nagy kérdései, árnyékvilága, szubjektív benyomulása a másoktól alkotott műformákba stb.).

Azt látom, hogy a többi kísérlet sem fedi az előrebocsátott elméletet. Látszik, hogy nem a maga műveiből vonta el a szabályt, hanem (amire nagy hajlandósága van, amire olvasmányainak rokon jellege is ösztönözte) spekulatív okoskodással állapította meg a kísérlet műfaji ideálját. Tény az, hogy kritikai eljárása sokkal egyszerűbb, mint elmélete. Átéli s mint-hogy csak olyanokról ír, kiket megszeretett, vallja is, meggyőződéssel hirdeti írója gondolat-tömbjét: ez az egyik. A másik pedig az, hogy elmélkedik a kifejezésről, stílusról, műfajról: vagyis esztetizál. Tartalom és forma: régi jó két műszó. S alapjában véve Lukácsot is ez a kettő érdekli.

Első dolga, mondom, az, hogy átéli írója gondolkozását. De, s ez a fontos és értékes: tovább is fűzi, kapcsolatba hozza a magáéval. Megismeri a polgári életet Th. Storm szemléletében: de legott új elemmel, új kérdéssel bővíti; a polgári életfölfogással, mely mindent csak a kötelességszerűleg végzett munkával való kapcsolatban értékeli — hogy' fér össze a l'art pour l'art, a pusztá művészet elve (melyet Storm is vall és megvalósít)? Úgy (feleli), hogy a művészetet is kötelességszerűleg, „mesteremberi becsületességgel”, a tökéletes munkára való törekvéssel űzi. Így a többieknél is: Novalis a romantikus életprobléma megvalósítására nyújt alkalmat; Beer-Hofmann novellái alapján a halálnak, hogy úgy mondjm, életbevágó nagy szerepéről bölcselkedik s Kierkegaard szerelmi története egy életre szóló, kegyes nagy hazugság lélektani indokolására készíti. Mindezekben örömmel üdvözlünk egy komoly gondolkozót. De olykor mintha kelletlenül éreznők az elmélet nyűgét, az elméletét, mely rendkívül akart, s pironkodva fogadja a tényleges, hétköznapi eredményt. Egy helyen maga Lukács is elárulja önmagát, mikor így ír: „Novalis élete és költészete — nem tehetek róla, itt nincs más igazság, mint ez a banalitás — elválaszthatatlanul egy”.² Ugye hogy' fél a banalitástól? Restelli,

hogy ily mindennapi eredményhez jut el egy olyannyira nem közönséges elmélettel. Hagyja az elméletet s gondolkozzék szabadon.

Másik dolga: esztétikai tanulságok megállapítása. Különösen a műfaji különbségek érdeklik. Széles látkörre valló megjegyzéseket ad a novella fejlődéséről, a novella és regény viszonyairól (Storm), ismét a novella s a tragédia műfaji sajátosságairól (Beer-Hofmann). Eléggé mélyre ható pillantással állapítja meg a legújabb lírai fejlődés irányát, a régítől való különbségeit s élénk világot vet e változás szociális indítékaira is (Stefan George). Kár azonban, hogy Kierkegaard-ról szólva elmulasztotta kellő magyarázatát adni egy esztétikai-fiziológiai alapfogalomnak, mellyel esszéjében valóságos tojástáncot járát s melynek igazi jelentése felől a mi közönségünk még meglehetősen tájékozatlan: az úgynevezett gesztusnak.

De ha, mint a mondottakból láthatni, elméletét nem valósította is meg, annak hatása folyton érezhető, ha másban nem, legalábbis valami testetlen, anyagtalan, szinte spekulatív gondolkozásmódra való törekvésben. S ez az, ami nehezíti megértését. Konkrétumból indul ki ugyan a spekuláció is, de ha nem száll vissza hozzá időnkint, hogy fölfrissüljön általa, akkor nemcsak hogy folyvást távolodik kiindulási pontjától, hanem, mint az elszálló füst, egyre megfoghatatlanabbá foszladozik. Különösen a Beer-Hofmannról írt kísérlet azon helyére célzok, ahol a szükségszerűvé tett véletlen s a véletlennek szükségszerűsége kényes fogalmaival búvászkedik. Ezzel ellentétben, mihelyt konkrét élményről van szó, legott élénkebb az egész kísérlet (Kierkegaard).

Mindebbe azonban, mint Lukács gondolkozására egyénileg jellemző sajáttságba, bele kell törödnünk. Arra azonban, amit most fogok jelezni s ami érthetlenségének tulajdonképpeni okozója, nem lehet mentsége.

Egyáltalán nincs érzéke az iránt, hogy egy gondolatsornak másokkal való közlése milyen követelményekkel jár. A téma szabatos, egyszeri kitűzése helyett vagy tízféle változatban veti föl a kérdést: egy-egy sikerültebb szabatos megjelölést magyarázgatással hígít föl; homályos tételt egy tisztázatlan célzatú példával még homályosabbá tesz; kiélez valami különbséget, amit később jelentéktelennek mond; megindít egy kiágazó gondolatsort, de sem a főgondolathoz való kapcsolatát nem világítja meg kellőképpen, sem közvetlen eredményeivel nem számol; tételeket állít föl, melyeket ő más alkalommal megállapított ugyan, de amelyek átlátására az olvasót sehogy sem készítette elő. Mit szóljunk például ahhoz, mikor, minden logikus előkészítés nélkül, egyszerre csak ilyen kijelentésre bukkanunk: „Minden írás egy sorsviszony szimbólumában fejezi ki a vilá-

got; a sorsprobléma meghatározza mindig a formaproblémát... a költészetben a sors a formát adó, a sors képében jelenik meg a forma; a kritikus írásában a forma a sors, a forma a sorsot teremtő princípium”³ stb. Mi az a sorsviszony? Hogy’ ad formát a sors? Hogy’ teremt sorsot a forma? Ő tudhatja, de olvasója tanácstalanul töpreng rajta. Mindez stilisztikai fogatkozás is, s részben abból ered, hogy a gondolat nem rendezkedik el, nem tisztul meg, nem higgad le előzetesen a közlés céljaira.

Ráadásul pedig ez a legpongolyább s legmagyartalanabb írásmű, mely mostanában kezembe került. (Magyartalanúság szempontjából csak Szomory Dezső vetekedhetik vele.) Használ ilyen meghatározásokat, mint: ugyanezekből, innen, itt, ide. De az olvasó alig állapíthatja meg határozottan, hogy mikből? honnan? hol? hová? Valaminek a jelenlétét csak „nagyjából” szokta megmondani, vagy „majdnem” megjelölni. Nem volna szabad ennyire félvállról venni az olvasót s olyan se ide, se oda meghatározásokkal szűrni ki a szemét. Mennél mélyebb, mennél megfoghatatlanabb a gondolat, annál inkább tudnia kell méríteni önmélységéből annyi ihletet, hogy cserbe ne hagyja a kifejezést sem a kényesebb elhatárolás finomságaiban, sem pedig, ahová a fogalmi beszéd el nem ér, a titkokat sejtő lélek megnyilatkozásában.

Az és kötőszót két kézzel szórja, mintha anélkül nem is lehetne mondatot kezdeni. Pedig nagyon sokszor ez az és vezeti félre a magyar olvasót: „Mörke pap volt és később tanárkodott, Storm bíró és Keller igazi patriciusi büszke önérzettel titulálta magát Staatsschreibernek”⁴ (ahelyett hogy Keller pedig...). A pongyolaságnak, mely szinte a lepcsésséig megy, elriasztó csúf példája a könyv legeleje: alig egy lapon 9-szer fordul elő az írás szó különféle variációban (v.ö. a 128/9. lapon a gesztus szó szaporaságát).

Magyarságára nézve mindjárt a könyv dedikációja leleplezésként hat: „Azok kezébe, akiktől kaptam őket” (*őket* szükségtelen). Még néhány példa: „magányos gondolkodók könyvben könyv után tépték szét azt a ... reményt”. „Anetikusan cselekedni eleve lehetetlen a számukra”, „anélkül, hogy mindez intencionálva lett volna”. „Láttuk, technikailag hogyan megformáltak a George versei”. „Túlságosan keményen meghúzza ... profiljuknak egymástól elváló voltát”. Még bosszantóbb, mikor Lukács, aki nem tud jól magyarul, „a kénytelenségből erényt csinálván” reformálja a magyar nyelvet: „a soha ismétlődések” „egy bizonyos percnél soha visszatérő színeiben” – „mély lelki egymáshoz jutni nem tudás” – holott az ilyen újítást csak a magyartalan mondat szerkesztés teheti szükségessé.

Lukács lehet művelt s idővel tartalmas író, de magyarul nem tudó, gyarló stilisztá.

— IV. —

23. A „NYUGAT” MAGYARTALANSÁGAIRÓL

„Ils veulent aussi réformer la langue, et, il faut l'avouer ... c'est une prétention qui peut paraître étrange quand on voit qu'ils se nomment Stuart Merrill et Maurice Maeterlinck. Jean Moréas et Jean Psichari.”¹ Brunetière, kitől e sorokat idéztem (*Revue des deux Mondes*, 1891. II: 689), különösnek találja, hogy idegen nevű, idegen származású írók reformálni akarják a francia nyelvet, holott a franciák nem ártják magukat a flamand vagy görög nyelv irodalmi ügyeibe. Ő különben meglepő jó-akarattal fogadta, sőt helyettük is magyarázgatta a szimbolista iskola törekvéseit, s főttebbi nyilatkozata nem tekinthető valamely eleve elutasító magatartás eredményének.

Lemaître pedig (*Contemporains*, IV: 65) úgy véli, most lát életében először olyan írókat, kik nem vesznek tudomást a szók hagyományos jelentéséről, mondatszerkesztésükben megcsúfolják a nyelv géniuszát s gyakran művelt embernek is érthetetlen írka-firkákat ütnek össze. Itt-ott előbb még „emberi nyelvre” fordítja le írományaikat, hogy megértvén, beszélni tudjon róluk.

Fiatal íróink mai mozgalma, melynek legilletékesebb szerve a Nyugat, alapjában véve csak magyarországi fiókja e két kiváló kritikus nyilatkozataiban megvádolt francia irodalmi iránynak. Meg is van benne annak némely életrevaló csírája — közvetlenebb lírizmus, fesztelenebb formaiság, bölcselő hajlam — mellett minden beteges és különcködő vonása, s ami most bennünket érdekel, nyelvhasználatukra is ráolvashatni a párizsi vádakat, bár ezen a téren, nem lévén programszerű, eltökélt szándékuk a nyelv megreformálása, nem is tévelyedtek oly képtelen végletekbe.

Ezek a mieink nem flamandok és nem görögök, nevük is többnyire magyar s mégis sok van köztük, kinek nyelvreformáló buzgalmát csak különös önhittség, vakság vagy tudatlanság értetheti meg. Ezeknek vagy nem magyar az anyanyelvük, vagy azoké nem volt magyar, kikről rájuk ragadt. S ők talán nem is tehetnek róla, lehetetlen nem reformálniok, mi-

helyt megszólalnak, hiszen a reformálatlan magyar nyelvet még meg sem tanulták. Boldog írók, kiknek beszédük már csecsemő koruktól fogva eredeti. Némelyiké oly szerfőlött az, hogy – Szomorý Dezsővel szölvä – az „összes hajak zsírosan és lesímítva” égneek meredneek töle a barbár magyar fején.

S akik jól tudnak is köztük magyarul, sajátágos tévedés áldozatai. Nem a gondolatban, hanem a kifejezésben iparkodnak felölölöbber eredetiségre. A kifejezés szokatlansága, igaz, szokatlan árnyalatot (majdnem árnyékot mondtam) vethet a gondolatra is. De állandó gyakorlata eltörzítja a gondolkozást s hajhászása stilsztikai affektáltságra vezet. Van esztétikai értéke a kifejezésnek is, de az is csak akkor állandó, ha a gondolat szölte. A stilsztikai affektáltság, söt nem egyszer frivolság, pillanatnyi hatásra számít, s övé a rögtönzött siker. Ámde, mihelyt megszokottá fakult, az egykori különcségből válik a legelvetettebb ócskaság. Állandó érték, idővel dacoló frissesség csak a gondolatban van, ha van, s tiszta megnyilatkozást, torzítatlan átlátszóságot csak a hű kifejezés, csak a stilsztikai becsületesség biztosíthat neki.

Tagadhatatlan azonban, hogy ennek a nyelvnek és modornak megvan a maga mohó közönsége. Abban a tökéletlen, korcs és sajnos, nemcsak „budapesti” magyar nyelvben igen sok olvasó a bölcsődal hangjaira, az anyanyelv „édes zengzetére” ismer s éppögy magáénak vallja, mint egy alföldi művelt magyar az Arany Jánosét. Söt többet mondok. Az az igazság, hogy ez az utcai korcsmagyarság nyomul be az irodalomba némi frivol cinizmussal; tudatában van tökéletlenségének, de nem akar tenni róla; jogot követel nyomorék formáinak s érvényesölüni törekszik éppoly vakmerőn, amely léha filozófálással tár ajtót az egyén minden elfajulásának, lokalizáló esetlegeinek, különösségének és hőbortjainak.

A stilsztikai affektáltság meg valósággal közsükségletet elégíti ki, akár csak az orfeum, vagy a kabaré. Ambrus Zoltán nemrég a budapesti színházjáró közönségről rajzolt elszomorító, de igaz arcképet. Ráillik az az olvasó közönségre is. Frivolság az élvezet megválasztásában; gondolatok s érzések nagyobb s lassúbb hullámai helyett az idegélet ingerlő, gyors rezdölése: a lelki erőeknek még az élvezésben is aktív, munkás, tudatos részvétele helyett a megcsiklandozott felszín akaratlan, ideges, reflex-rángatódásai: ez kell nekik. A drágább s fárasztó gondolat helyett meghökentő stílus, mely munkára rohantukban is sikeres csiklandozó.

Mindamelletts nem kell megijedni. Álljon csak elő – nem is egy lángelme, csak egy erős, nagy tehetség, aki majd megint többre becsölü a velőt

a csontnál, aki nem azért ír, hogy e most jól kireklámozott, divatos foglalkozási ágban elcsússzék a többi között, hanem mert közölnivalója van a világgal; aki nem akar és mégis csinál irodalmat, s kinek ajkán zamatos, tiszta egyszerűséggel zendül a magyar szó: legott elnémul a kisdedek kara, vagy észbe kap s az újhoz szegődik, de ott is csak olyan haszontalan utánzó lesz, mint ma. Aki pedig a maiak közt eredeti tehetség volt, az akkor megszabadul minden kolonctól s bosszantó kíséretéből kibontakozva, igazibb értékében fog előttünk állani. Köszönet a Nyugatnak előre is érte: mert ő fogja provokálni az eljövendőt. Akkor aztán egyéb érdekeit is elkönyvelhetjük.

Mondom, én nem félek. S ha mégis róluk s ellenük írok, s köztük is a dolog természete miatt inkább csak a kisebbrendűekről, de annál tipikusabbakról (bár akad biz ott nagyobb fogás is): csak azért teszem, mert minden nyelvtorzítás elhallgatása, nemcsak a nyelv, nemcsak a helyes gondolkodás. hanem (ez talán rajtuk is fog) a művészet szempontjából is vétkes mulasztás volna. S ha a következő megfigyelésekkel szemben az idő (bár ezt kötve hiszem) nekik találna igazat adni: akkor ám legyen ez a kis bogarászás az ő stil- és nyelvreformátori érdemeiknek első, szerény leltározása.

I.

Csak kis helyet juttatok itt stilsztikai furcsaságaiknak.

Nem átnélnék leírni ilyen körmönfont mondatokat, melyekről bajos megállapítani, vajon pongyolaságot affektálnak-e, vagy pedig a szójáték látszatától sem írtózó, kérlelhetetlen logikus kifejtést: „önkéntelenül beleszól a sejtelem, hogy valaki és új valaki az a valaki, akiről ők ki akarják mutatni, hogy nem az a valaki, akivel még ne találkoztak volna”. „Az igazvalóság és alakoskodás felemás alakja, akinek igazvalósága alakoskodás, alakoskodása pedig igazvalóság.” Versben még eredetibb: „Napos napok napot napolnak... Életpapok csapot papolnak”; „Hadd robogok feléd, jövő, te szép jövőndő! Feléd, eléd, beléd”. Ez a játék olykor addig rejtve maradt gondolatmagvat pattant ki a szó kopáncsából: „Család. Család... Ha csal is, ad is. Együtt: csak család”; — ez is vers. Melegen ajánlom az etimológiai szótár szerkesztőinek.

Meghökent, szinte fölüti az állunkat Szomory Dezső némely paradox-mondása. Meg kellett neveznem, mert ez az ő különlegessége: „Láthatatlan s távoli lénye mint egy fáklya világított, mindenki látta és senki-

sem.” „Ez mindennél szebben hangzott. Semmi értelme nem volt és mégis sok értelme volt.” „Valami nagyon buta, valami nagyon gyönyörű.”

Felhígítják, bonyolítják, amit a természetes beszéd fesztelen rövidséggel tudna kifejezni; kerülő utat tétetnek meg a gondolattal, mikor az egyenes útnak semmi akadályja sem volna. „Szocialista tankönyv”: ugye, hogy képzelni sem lehetne egyszerűbb kifejezést? S vajon többet mond-e így elkanyargatva: „Mert nem jelent többet, de még kevésbé jelent kevesebbet ez a mű szocialista tankönyvnél”? Paraszti egyszerűség volna így mondani: „ez a nő szidja, feddi, lehordja”; ő inkább így körülményeskedik: „olyan nő ez, aki szidja, feddi, lehordja.” Két mondatra hígította ezeket is: „befelé olyan valaki, aki tudatára jutott ... gyöngeségének”; „olyan kiállítás ez, ahol minden képes ábrázolás együtt van.”

Ennél az eljárásnál talán még gyakoribb az ellenkezője. Egyes szavak helyett összetett szót, több mondat helyett egyet erőszakolnak ki szükségtelenül. Túlzsúfoltság, homály jellemzi az ilyen mondatot: ők bizonyára tömörségnek s mélységnek minősítik. Szükségtelennek mondtam e zsúfolt jellegű szóképzést, mert csak az vélheti elkerülhetetlennek, kit tökéletlen nyelvérték vezet félre. Minden nyelv szókészlete ui. csak a saját megszokott mondat szerkezeteiben elégítheti ki a beszéd szükségletet. Az egyes szófajok szó-létszáma csak aszerint fogy, gyarapszik s állapodik meg nagyjában, amint a mondat szerkesztés bizonyos szokásos formái azt megkövetelik. Aki e formákon erőszakot követ el, azt természetesen könnyen cserben hagyja a meglevő szókészlet. Például mikor az a fogalom, melyet ki akar fejezni, csak ige alakjában van meg nyelvünkben, holott az ő erőszakolt mondat szerkesztése főnevet kívánna meg. Mit tesz ilyenkor a modern író? Nem azt, ami legtermészetesebb volna: nem üti szét az idétlen mondatformát, hanem alkot, új képzéssel, szokatlan főnevet, egy összetett szóvá ránt egész mondatokat, mert azon a helyen egy egydarabként kezelhető főnévre van szüksége. Innen a Nyugat íróinál az a sok új elvont főnév, az a németes nehézkesség. Alig is van új képzésük, melyet a kirándult mondat szerkezet helyreillesztése után a régi jó szó legott fölöslegessé ne tenne. Hangsúlyozom, hogy nem valódi szükség kényszeríti őket új szóképzésre, hanem magyartalan mondat szerkezeteik, melyekben a régi magyar szó nem leli helyét –, vagy pedig (ez itt soha sem szabad kifejejteni a számításból) a nyelvvel való eredetieskedés silány divata. Hadd jöjjenek a példák:

„Ugyanaz a semmi csapástól le nem törhetőség; dilettánsos foghegyrőlvalóság; munkásajnáló béketüretlenség; az írói tehetségnek el nem

tagadhatósága; lírai személyes jelenvoltság; becses rajtuk nem-levők; egészen individuális magábafeledkezés; itt is vannak magamegfeledkezései az írónak; eszembejutásaimnak ez a könyvszaga; öntudatos így-akarási, vagy valóban csak máshogyan (egyelőre) nem-tudási; gazdagságában vagy gyérülésében feltolakvásainak; nem csinálmány, hanem lettség, kinövöttség; fantasztikus egymással szembekerülések; az összenöttség ember és dolga közt; a láthatatlanságok, az érzékekkel megfoghatatlanságok; nem-sikerülések; elhallgatásainak halk kísérete; rezignált nekiindulásai a magányosságok felé, stb.”

Csak a szokatlannak a hajszolása indokolhatja a következő újításokat: foglalkozásosan (=hivatásszerűen), lemondásosan (=lemondóan), vallomásos mondás, sietséges (=sürgős), fölénytelenység, pogánytalanság, hozzá-nemhangolt (=elütő), történetstelen (=eseménytelen), alig elkülönböző, magakész (=keresetlen, keze ügyébe eső), színpadiság (=színszerűség), kifejezés (=kifejeződés): aligha sajtóhiba!), közhelyesség (=közhelyszűrűség, s nem, mint az első pillanatra hinnők, köz-helyesség). Még ha igényest mond nagy igényű helyett, rendén van: rövidebb is, egy szó is, jelentése is más árnyalatú: csak a közhasználat szentesítse. De a többiek keresettségének nem látom egyéb okát, mint hogy *nem úgy* akarnak írni, mint más, különösen pedig nem úgy, mint a régiek. A neműgymondás viszketege iktatott be írásaikba némely szóhasználatot, melyet most már mégiscsak úgy mondanak mindnyájan s így kárbavesztett a kezdeményezőik eredetisége. Tartalom, tárgy, mese, cselekvény, művészi anyag: e szavak már mind kivesztek s a Nyugatban csak „mondanivaló” olvasható. Forma, alak, alakítás, kidolgozás, kiképzés, kifejezés: dohos ócskaságok; ezeket ma „megcsinálás”-nak nevezik. Mesterkéletlenség, keresetlenség sincs már, hanem csak „egyszerű megcsinálatlanság”. „Elgondolt”, ahelyett, hogy „elképzelt”, az érdeklődést „megmarkolja” és „megfogja”, ahelyett, hogy „megragadja”: ma már közhasználatú megcsinálások, holott eredetileg neműgymondásnak készültek. Még idegen szavakkal is szerét ejtik a kacérkodásnak. Művészetek, művészfajok nevét lehetőleg diákul mondják (diákul s nem latinul: bohém ember csak úgy tud): architektúra, poézis, poéta, piktúra, piktör, muzsika, muzsiküs. Érzik-e önök a gaillard, bohém mellékízt, mit bele kell képzelni e szavakba? Idevalók ezek is: muzsikálítás, szonór, minuciózusság, originális. originalitás, talentum, kollekció, stúdium, briliáns (=remek), melyekre mindre van magyar szó, de melyekhez bizonyára más „gesztus” tartozik, mint magyar megfelelőikhez. Leleményesek az idegen szó megfejelésében is; magyar képzővel látják el:

„perspektívás”, „akadémiás”, vagy – ami a Kolumbusz tojások netovábbja – visszaadják neki a lekopott latin végzetet: „intimus”, „perverzus”. Kár, hogy szerzői jog nem védi a szóleleményt, mert mindezek értéküket s ingerüket veszítik, mihelyt más is így mondja.

Megnevezem (mert hátha érdemet jelölök meg!) a stilisztikai keresettség s az indokolatlan szóboltygatás legjelesebb képviselőit, s csakis az elsőrendűeket: a magyarul is tudók közül Ignotust és Kaffka Margitot, a magyarul nem tudók közül pedig Lukács Györgyöt s az utólérhetetlen Szomory Dezsőt.

II.

Van egy régi példa néminemű gonosz emberről, ki halálos ágyán megátkozta Krisztust és a boldogságos szüzet. A kódex szegény másolója leírta a szörnyű átkokat, mert annak már meg kellett lenni, de a végén sóhajtva jegyezte hozzá: „megbocsássad, édes asszonyom, Mária, mert szívemnek keserűségével írtam ezt meg; te is édes uram Jézus!”

Én is úgy érzem, mintha bocsánatot illenék kérnem valakitől, kinek eltorzított ábrázatát fogom mutogatni; mert nem én rajzoltam s bizony nem jó kedvemből mutogatom. De ennek már meg kell lenni.

A sok közül csak azon vétségeket válogatom ki, melyek a nyelvérzéknek valami általánosabb romlottságára vallanak, s melyeket vitathatatlan vétségekül kell elismernie még annak is, aki elkövette.

1. Első ezek között az *és* kötésszóval való visszaélés. Pongyolaságig menő halmozása (a Nyugat II. évf. 21. szám 490. lapján 33 és-t adatott látnom 46 sorban s köztük 9 olyat, mely pont után, új mondatot kezd), de különösen mondatbeli szerepének jogtalan s a szabatoság rovására menő kiterjesztése teszi legelsővé. Ez az *és* a maga hagyományos szerepén kívül most négy másét bitorolja: a *s*, *meg*, *hát*, *pedig* kötőszavakét; az utóbbit mindkét jelentésében. Az az egyszerűsítési folyamat ment itt végbe, amely okvetlen megindul, mihelyt idegen ajakra kerül a nyelv: az árnyalati különbségek (=nehézségek) eltüntetése, mellyel a tudatlanság könnyít magán egyet.

Az *és* és *s* közötti különbséget nem tudom, érzi-e mindenki, de bizonyos, hogy megvan, ha a beszélt nyelvben nem is, az irodalmiban igen. Ha egy mondat így kezdődik: „Érezte, hogy itt nem maradhat és ...” – akkor az *és* után azt várom, hogy még azonkívül mit érzett? Mert az *és* oly beszéddarabokat köt össze, melyek mondatbeli szerepe egyenmű

és egyenrangú. Ha tehát, példánkban, az előtte álló rész az *érezte* igétől függ, mert annak a tárgya: akkor utána is csak ugyanazon igének egy másik, az előbbivel egyrendű tárgyát várhatom. Idézem most már az egész mondatot: „Érezte, hogy itt nem maradhat és egy idő múlva hazament és lefeküdt.” Akinek csak egy hajszállal finomabb érzéke van a stílus árnyalatai iránt, rögtön észreveszi, hogy ez a két *és* nem egyforma hivatást teljesít, s hogy az egyik (az első) nem is való oda. Míg a *hazament* és *lefeküdt* mondattanilag egyrendű szavak között az *és* használata szabatos, az első idézésekor félbeszakított helyen hibás. Ott az eddigi, kényesebb irodalmi gyakorlat szerint (ha már a *s ezért, s így* stb. körülményesebb összekötést el akarjuk kerülni) az *s* kötőszó van helyén, mely nem párhuzamos, egyrendű tagokat, hanem egy bizonyos haladó, szaporító sorozat tagjait köti össze *s* egy, az előzményekhez némi önállósággal csatlakozó új tagot vezet be. Az *és*: átjáró, mely a két part egymagasságú pontjait köti össze, az *s* szerepe inkább a csónakéhoz hasonlít, mely átvisz ugyan, de az áramlás irányában kissé tovább is halad. Az *és* helyett használhatom (hangtani okokból) rövidebb alakját; de ezt a maga helyén amaz nem helyettesítheti.

A *pedig* két értelemben használatos. Egyik jelentése a *s* imént kifejtett szerepével rokon, a másik pedig ellentétet jelöl. A Nyugat egyikben sem igen ismeri, *s* mind a két esetben *és*-sel üti el: „Kiadták a művész iratait, levelezéseit *és* (ugye azt várnók, hogy még mit adtak ki? de nem, hanem új mondat következik:) az egyetlen nagyobb szabású művet, mely illusztrációk révén valami fogalmat ad műveiről is, tavaly tette közzé Élie Faure.” (Helyesen így: „*s* az egyetlen...”; vagy pedig így: „az egyetlen nagyobb szabású művet *pedig*...”). Az ellentétes értelmű *pedig* helyett meg ez a mondat biggyeszi oda az *és*-t: „Maga olyan különös ma... és én olyan boldogan jöttem ide.”

Kérdő *hát* helyett is az örökös *és*-t potyogtatják: „.... Én, ... én ... ezt már hallottam. És hol vagyok én, az én nyugalمام, az én vágyaim?” (=hát én, hát az én nyugalمام?) „És én? én nem szenvedek?”

A *meg* helyett, mely különösen a mondatban beálló személyváltozást szokta bejelenteni: „azt mondta, lefekszik kissé *és* én (=én meg) egyedül maradtam.”

Azt mondtam, ötféle szerepet is nyakába vett e nagyon vállalkozóvá lett kis kötőszó. Tévedtem! van egy hatodik szerepe is: a semmit is örömet helyettesíti. Betolakodik oda is, hol semmi szükség kötőszóra: „És impressziók középkori mesterektől ... Kérem, ne szóljon most, hadd mon-

dom tovább ... *És van egy kicsiny képe*” stb. Jelzők között magyar ember nem szereti, a Nyugat ott bánik vele legpazarabban: „egy szép és komoly és előkelő novellát”; „és mégis gazdagok és szépek és komolyak és előkelők”.

Ez a négy kivégzett kötőszó nem négy szó veszését jelenti, hanem a gondolatkötés négy kategóriájának összegomolyodását; megbénulását, idéetlen kibicsaklását a gondolatnak. Különös művészek, kik a nyelvet éppen legértékesebb, megkülönböztető elemeiben gyilkolják ily barbár érzéketlenséggel.

2. Az *ahogy* sem alábbvaló az *és*-nél; ez is legalább négy mást szorított ki. Régebben csak módhatározásra szolgált („csináld, ahogy jónak látod”) s ma? – Lássuk új, bitorolt szerepeiben:

Használják egyidejűség kifejezésére: *mikor, miközben, míg* helyett: „szinte támolygott, ahogy kiment”. Holott ezt kötőszó nélkül is el lehetne intézni: szinte támolyogva ment ki; vagy: szinte támolygott kimenőben; vagy: kifelé menet szinte támolygott.

Pillanatnyi előidejűség kifejezésére, *mihelyt* helyett: „de ahogy beszél (=mihelyt megszólal), régi sebei megint sajogni kezdenek.” „Ahogy egyedül maradt, feltépte a levelet.” „Ahogyan megtermett a forma, gondolat, azon frissiben kerül a lapra” (=amint megtermett, azon frissiben lapra kerül).

Mértékhatározásra, *amint, amily mértékben* helyett, vagy a *mennél – annál* szerkezetű fokozó összehasonlítás helyett: „könyvei és sorai mögül meghitten néz minden olvasójára s ahogy ez azt érzi, hogy a rég porladó nagy ember tulajdonképp öneki élt és írt, e meghittség mind személyesebb viszonyra válik” (=mennél erősebben érzi, annál személyesebb...). „Mindnyájan úgy vagyunk, hogy életünk és olvasmányaink rendjén s ahogy életünk egy részét olvasmányainkban éljük át (=s amint, vagy: amily mértékben életünk hovatovább csak olvasmányinkban éljük át), lassankint több az ismerősünk azok közt, akikkel sohasem találkoztunk, mint azok közt, akikkel együtt éltünk.”

Alanyi mellékmondat bevezetésére, mikor az ép nyelvérzékű magyar-nak esze ágában sincs alárendelő mondatviszonyt teremteni: „és irodalmi-e, ahogyan elmondják?” (magyarul, rövidebben, ízlésesebben: „s előadása irodalmi-e?) „Ahogyan ő stilizálja az élete, az egészen festői stilizálás” (=festői módon stilizálja az életet).

Alanyi mellékmondattá fajult függő kérdésben: „Finom iróniával megrajzolt tragédia, ahogy mindig (= egyre) erősebb lesz benne »magas hiva-

tásának« kötelező ereje.” Az ilyenfajta függő kérdést *hogymint*-gyal, *hogymint*-nal, *hogymint*-ként-tel, vagy *hogymint*-tel szokás kezdeni. Az első *hogymint* az alanyi mellékmondat kötőszava (mi el is hagyható), a második *hogymint*, *amiként* és *mint* már nem kötő-, hanem kérdőszó. Az a mondat tehát helyesebben s ügyesebben így hangzik: „Finom iróniával megrajzolt tragédia: mint válik benne egyre erősebbé...”

Ez az *ahogymint* egyike a legdiadalmasabb proletrároknak mai nyelvünkben. Hírlapjaink, különösen alanyi mellékmondat kötőszavául, csömörlésig használják. Oda is onnan került, ahonnan a Nyugatba: a budapesti félma-gyar ajkáról.

3. Még egy szerepváltozás, még egy nagy hódító.

A melléknévi igenév jelzőnek való. Ha olykor más mondatrész szerepét tölti is be, már akkor nem érezni rajta az igenévi eredetet; így pl. ha fő-névvé önállósulva, annak mondatbeli szerepére vállalkozik: szabó, író, költő, seprő, kotló, váltó. Ilyen esetben állítmány is lehet. Az azonban nagy ritkaságszámba ment, hogy melléknévi jellege világos megtartásával szerepeljen állítmányként (pl. kitűnő). S ennek igen egyszerű az oka. Arra, hogy állítmánya legyen a mondatnak, az ige született; főlétes tehát melléknévvé tenni, vagyis eltüntetni igei jellegét (személyragos alakját), mikor éppen legsajátabb igei rendeltetését teljesíti. S mikor a Nyugat írói tartózkodás nélkül szaporítják az igenév állítmányt, nem cselekszenek célszerűbben, mint egy favágó, ki vágás előtt baltája élet kicsorbíthatná. Céltalan szerszám rongálás ez; még csak nem is „szabo-tázs”, mely legalább béremelésre sandalít.

Se szeri, se száma ilyen mondatoknak: „Szép darab és szépen meg-írott”; „hogymint az ilyen írások közül a legmagasabbrendűek mennyiben megformáltak és mennyiben önállóan, minden másfajta írástól külön-válóan megformáltak”; „Figyelj: a sárga fejek arcélei függöny sötétlő háttéréből most élénken kiemelkedők”; „az ő objektivitása is gesztus csak és lírát eltakaró” (= lírát palástol); „teória marad a teória és a dráma és a novella formáját széttépő”; „nem egyenletesek s hamar kimerülők”.

Még mikor jelzőnek használják is, tudnak találni neki oly rikító helyet, hogy sértse a szemet: „Milyen nagy, mély asszonyigazság van a Tükör előtt című versben, és milyen soha meg nem írott”; „nem kilátástalan kívánc-zás-e írójában a színpad után való?” (= nem kilátástalan-e ... a színpad után való kívánczolás? vagy: nem kilátástalanul kívánczozik-e a színpad után? Itt is tehát, mint majdnem mindig, az erőszakolt mondat szerkesztés

teszi különködővé s magyartalanná a szóhasználatot, indokolatlanná az újítást).

Felkapták a múltidejű igenév főnévi használatát is: „Ez a nem programszerű és *nem akart* adta meg első regényének legmélyebb tipikusságát”; „valami annak anyagából formálódott, elevenből elevenül elevenné született”. (E hármasszójáték Ignótus eredeti tollát dicséri. Ő a Nyugat főszerkesztője.)

4. Nagy csuda lett volna, ha ki nem aknázzák a nyelvbeli eredetiség legelemibb módját, a szórend megbolygatását. Némely esetben szándékosan; mint a négyesben: séta jobbra, urak kettővel előre; – máskor gyámoltalanságból, mint mikor a négyes magától összemegy.

Szándékos a jelző hátravetése ezekben: „De ha... valaki megírná egyszer az új dramaturgiát, a Corneille védőt, a Shakespeare ellenesét”; „Diderot-t, az ellentmondásokkal telít, a sokszor fecsegőt, a gyakran közönségeset”; „vannak emberek, nagyszerűen felszereltek”. Elvi tilalmat nem igen szegezhetni ellene, csak rendszeres üzése indokolatlan. Takarékoság szempontjából hátrább áll a rendes szerkezetnél, mert mindannyiszor ismétli a névelőt, s felrakosgatja ugyanazt a ragot. Éppen ezért szebbnek sem szebb.

Divatba jött a birtokos jelző hátravetése is; szándékos-e vagy sem: nem merném eldönteni. „Öröme a megismerkedésnek egy előkelő ... lélek komoly poézisével.” Ez még csak hagyján! De mily nagyot döccsen a mondat, ha a megfordítás következtében az egymáshoz tartozó részek kettészakadnak: „itt a természetes vég csak egy lassú átsiklása a homokszemeknek a homokóra felső részéből az alsóba lehet”.

Hanem aztán, hogy a következő példákban a szórend felforgatása akaratlan, s hogy stilisztikai érvekkel nem, csak tudatlansággal magyarázható: az már egészen bizonyos. „El-eltűnik a képecskén az éles kontúr, *válik* elmosódott, lágy átmenetté” (nem tudja, mit jelent mondat élén az igekötőtlen ige); „a hasonlóság a régivel tűnik fel először” (ha nem akar régivel *való* hasonlóságot mondani, mert talán hosszadalmasnak érzi, itt volna helye a két mondatra törésnek: „hasonlít a régihez: ez tűnik fel először”); „csak várt dolgok történnek mindig” (= mindig csak ...); „ha még úgy fel *is* van paprikázva” (= fel van is; ez már szinte kiérthetatlannak látszó hiba). „Nagy hűvös ház a tenger mellett állott üvegéből” (= nagy hűvös üvegház volt a tenger mellett). Aki ennyire nem tud bánni a nyelvvel, aki ennyire nem törődik gondolatai szabatos kifejezésével, csak Magyarországon nevezheti magát írónak. Találni nálunk írásban megéleme-

dett férfiakat, kiknek minden lapja a legegységibb szórendi hibáktól hemzseg. Ez a slendriánság nemcsak a Nyugat sajátja; de nem érdemli meg addig a Nyugat nevet, míg legalább egy kis stilisztikai kényességet nem követel meg pacuha munkatársaitól.

5. A mutató névmás mind sűrűbben kezd betolakodni a mondatba, a francia *ce*, a német *es* mintájára, vagyis valami személytelen, semleges alany szerepét kezdi játszani: „Más az egy önfeledt pillanatban ... odaadni testét...”, és más az hitves lenni”; „vázlat: ez egy kép első feljegyzése”; „ilyen jegyzetek előtt térdre ereszkedni, ez veszedelmes bigottság”; „a tanulmány, az sokszor kiegészítő része a vázlatnak”. Mind e mondatokban a mutató névmás az alanyra mutogat, amely pedig valamennyiben ki van téve. Rámutatni pedig csak arra kell, amit nem nevezek meg (a melléknév jellegű *az a*, *ez a* névmás más elbírálás alá esik), s így itt ismét főleg munkát végeznek, nem használják ki a nyelv egyszerű, könnyű eszközeit. Hogy is használnák ki, mikor eszközbe se jut; hiszen mikor írnak, az idegen nyelvekben szokásos *c'est, it is, es ist* már a nyelvök hegyén ül s az ígétlen állítmányú magyar mondat emlékezeti képe nem elég erős, hogy elkeresse onnan. Hát ehhez mit szóljunk?: „mert sírt, ha arra gondolt: élni”.

Tösgyökeres magyar vidéken, iskolás gyerekektől is hallottam, de csak két, megokolt esetben, az alanypótló mutató névmás henye használatát. Először, ha nem tudtak felelni a kérdésre: „A mohácsi vész ... az ... az” – s e pótlék-semmit itt a gyerek szorult helyzete menti. A másik eset Arany Lászlónak egy verstani megfigyelését támogatja (Hangsúly és ritmus), mely arra vonatkozik, hogy az ütem természetes szótagszáma négy. Az egyszerű felmondásakor a magyar gyerek bizonyos esetekben odaszúrja ezt az *azt* a szorzók s a szorzat megnevezése közé, de csakis akkor, ha a szorzók megnevezése nem adna ki négy szótagot. Azt mondja, hogy „tízszertíz *az* – száz”, de „tízszert kilenc – kilencven”. Itt a ritmusérzék dolgozik, mely az emlékezetet támogatja.

6. Baj van a névelővel is. Éspedig mind a kettővel.

A határozottat okvetlenül kiteszik (s ez is általánosan elterjedt hiba), valahányszor jelzője van a birtokot jelentő szónak. „Hallottam a hangos beszédüket”, „a nedves, kéklő szemét”, „a felperzselt szája végén” stb. Kiütötte a bal szemét: ezt érteném, mert van jobb szeme is; de „a nedves, kéklő szemét”? vajon mitől akarja, névelővel határozván meg, elkülöníteni?

Testrészt neve előtt, melyet személyraggal s egyesszámban szoktunk

használni, némelyek írásában szintén elkerülhetetlen a névelő, végén pedig a többszám jele: „az ajkak ferde vonalzásával, mely a fogakat elrejtette”.

Az egy-ről jobb nem is beszélni. Csak arra idézek egypár példát, mikor elhagyják: (egy) „kicsit munkával megerőltetett fejekben”, () „pár emlékem van, mikből élek”, () „kicsit szánja is”, „most bemegyek () kicsit Annához”, () „kis naivság és bájos romantika van a szívében”, () „pár fiatalos ízléstelenségtől elvonja a figyelmünket, () pár foltot eltakar”, „Vörösmarty () csomó sebzett ideg kiölésére ... kényszerítette az almanachos divatköltészet”. Máskor váltogatva (hol magvával, hol anélkül, mint gazdasszony a meggy mártást): „egy kevés piskóta süteményt, () kevés datolyát”. (A borbélyok is így kérdezik beretválás után: kevés púdert? kevés brillantint?) Ezt az *egy keveset* különben jó magyartól sohasem is hallottam jelzős használatban, csak főnévül, önállóan, így: „Van pénzed? – Van egy kevés”. Mihelyt jelzőre van szüksége, rögtön így folytatja: „Van *egy kis* pénzem”. Az *egy* elhagyása azért veszedelmes, mert akkor hangsúlyra kap a kifejezés ottmaradt fele, a jelző, s legott egyebet jelent. „Kevés datolya” más, mint „egy kis datolya”. „Pár emlék”: stílusfiúk önkényes rövidítése.

7. Az igekötővel való szórendi garázdálkodás már szinte nemzeti sajátágnak kezd látszani. Újra szóba hozni szükségtelen. Inkább újabb vívmányokat mutatok be. Ha elhagynák, mikor úgy érzik, hogy ki kell tenni, s kitennék, mikor szükségtelennek érzik, kifogástalanul írhatnának, s nem így: „semmi sem építheti újra” (ti. fel); „nem bírom (ti. el), hogy a mocskok hozzám érjen”; „az eszmét Horváth Mihály pendítette” (meg); „előttük az ital merőben légiesnek tűnt” (fel; vagy: tetszett). Ezt a tűnt-öt Szomory Dezső következetesen *fel* nélkül használja. Újabbán, úgy látszik, Hatvany Lajos is, aki pedig, míg akart, tudott magyarul s különcködni is ritkábban szokott, mint munkatársai. Újabbán már Gyulai szájába mer adni ilyen mondatot: „Olyan az ő eposza, mint az amerikai nagy fa, mely úgy tűnik, tele van gyönyörű virággal” stb. Azt állítja, hogy ez a hasonlat (melyet Gyulai egyetemi előadásán jegyzett fel), „benne van szóról-szóra a Vörösmarty életrajzában”. Nos, hát nincs benne szóról-szóra. Szó szerint így van: „oly benyomást tesz reánk, mint az őserdőkben az óriás folyondárokkal elborított fa, melyet kiszáraszt a gazdag teher s mégis dús lombokat hajtani, virágozni látszik”. Nincs benne a Hatvany reprodukciójában kifogásolt *feltelen* „úgy tűnik”. (Gyulaival mondatja ezeket is: „azt mondja, hogy asz’ondja”, „az öreg Fájja”, „Leközöltem”).

Ahol azonban nem kellene, ott lábatlankodik az igekötő: „rosszul el-rejtett kínos gonddal”; „mutassa meg neki énjének ideálját olyannak, aminek az a szívében megjelent” (= olyannak mutassa előtte énje ideálját, amint...). Az is gyakori, hogy igekötős igéből képeznek elvont főnevet (többesszámút!): meglátások, megérzések.

8. Hadd nyitok végül egy „vegyes” rovatot.

„De a másik, *hideg, kancsal s fegyelmezett*, nem mozdult”; „Már-már kitört, *ronda eb*, a csontnak vadultan”; „De az asszony felállott, közeledett, *megriadt árny a fátylát lobogtatva*”; „Mást várt, mást remélt, egy nyájas szót, egy ölelést, *hű cseléd*”. Azt hinnők, valami francia nyelvmes-ter fordította ez appositíós mondatokat, pedig csak Szomorý Dezső ír magyarul. Ha e szép s művészi hatású szerkesztés meghonosodik, róla kell elnevezni.

„Hogy lehetett és hányszor fog még lehetni?” „Mi is fölvehetjük a kérdést, hogy ezt lehet-e?” A lehet igének ilyen önálló használatát még eddig sohasem láttam. Segédigei szerepéből kiforgatva, a *történhet, szabad* igéket bitorolja. Új jelenség a *neki sikerül* ige is: „Henri Bataille egyszerűbb, becsületesebb. Szinte szeretnők, ha sikerülne neki. De nem sikerül.” (S ne gondolják, hogy a szöveg itt nem idézett része elárulja valahol, *mi* nem sikerülne, *mi* nem sikerül neki. Csak így magában van odavetve, hogy „neki sikerül.”) „Pedig vele is úgy vagyok, mint Bataille-al: szerettem volna, ha jobban sikerül neki” (= ha törekvése sikeresebb). Világos, hogy a francia „réussir” (= célt ér, meg: sikerül) tévelyítette meg az író.

A jövő időnek formája is jövő idő náluk: nem tudják elképzelni, hogy a jelen idejű alak jövőt is fejezhet ki. „Meg fogja írhatni” (= megírhatja); s az imént már idézett példa ide is jó: „hányszor fog még lehetni?” Nagyon idegenszerű beszéd. A nyelvtani formák így következetes végigerőszakolása s ezáltal egy merőben „livresque”, papíros-nyelv teremtése szintén csak idegen ajakra vall. Logikus paradigma az élő nyelvgyakorlat helyén.

Ugyanaz az élehetetlenség ragok használatában: délelőttön, vasárnapon (holott ezek ragtalanul is tökéletes határozók); éjjélben (-kor helyett); „sorsuknak (= -ul) rendelt ragyogásukban”; „a szerelmes költőnek szemével nézett asszony ő” (a szükségtelenül kitett rag csak akadályozza az összetartozó részek egy hangtömbbé s egy fogalomká olvadását, mert úgy szoktuk meg, hogy ha ki van téve a -nak, akkor a birtokot jelentő szó hangsúlyos); „hordták az italt kosarastul” (= kosarakban).

Többesszám használata: „anélkül, hogy a nemhívés áldozataiba, vagy küzdelmeibe került volna”; „miért olvasunk kritikákat?” „a gyémántos hajakat”.

Elégtelen, hogy úgy mondjam: állító, pozitív tagadás: „a soha kiszámíthatóságok”, „egy bizonyos percnak soha visszatérő színei”; „a soha ismétlődések”. (Mind a három Lukács György műve.)

Megbolgathatatlan lokuciók feloldása: „nem vehetett még annyi mindenféle részt az életben” (résztvenni: oly annyira egy fogalom, hogy csak forma szerint összetétel, s így első tagja nem szedhet föl külön bővítményeket). „Nem fogtak volna pártot” (félreérti s elrontja a „pártját fogni” lokuciót; azt akarja mondani, hogy nem foglaltak volna állást). „De azért másképpen volt minden, *mint ahogy* semmit sem lehet újra kezdeni” (= aminthogy nem is lehet újra kezdeni semmit):

S végül még e vegyes rovatban is hadd legyen egy külön vegyes osztály: „A meztelen mellét egészen könnyed selyemfátylak érték” (= födték); „Ebben a gyönyörű dalocskában (a „Szüreti lakomán” címűben) *benn* van egész Gyulai” (= benne van az egész Gyulai; „benn van” azt jelenti, hogy nem künn van); „egész ragyogó királyi *arca* a távoli nőnek *szegeződött*”; „Mért sírsz pajtás, te neked nincs világod s nem vagy néki” (olvasóimnak van annyi ritmusérzékük, hogy ha nem mondom is, megérzik, hogy ez vers); „nincs semmi, ami *vigye* ezt a darabot” (ti. színdarabot); „az emberek dekadensebbeknek *vannak látva*, semhogy ...”; „alig száradt meg a tinta, amivel *írva lettek*”; „ami ... *egyik a másik nélkül* ... lehetetlen”; „az *összes hajak*, zsírosan és lesimitva, az összes tarkoponyák is, az összes ingvérték”; „Amim volt, fenségednek nyújtottam föl” (= ajánlottam fel); „Látod ott, *aki* megy le a lépcsőn” (= Látod, ki megy ott); „okos és intelligens ember *létére* elővette és használta az akkori drámaírók összes vívmányait”; „kritikai *élesen* látással”; „*képet*-teremtés”; „*jelentőséget*-adás”.

*

Nem hallgatom el az igazság másik felét sem. Van a Nyugatban (Adyról nem szólva, ki minden tekintetben külön szempont alá esik) egy-két író, aki igen jól, sőt kitűnően tud magyarul: ott van Móricz Zsigmond, Babits Mihály s a Nyugatba különben elég ritkán író Oláh Gábor.

De a Nyugat változatlan egykedvűséggel fogadja lapjaira a tősgyökeresség igéi mellett a legidétlenebb korcsmagyarságot is. Ezzel csak azt árulja el, hogy a nyelv nagy művészi s általában gondolkozásbeli jelentőségét nem fogja fel kellő komolysággal. Elintézettnak véli a nyelv ügyét, sőt némi önérzettel véli annak, mert hisz az övé többnyire különbözik a konzervatív irányokétól. „Különbözöm, tehát vagyok” – mondja Ignotus

valahol; s mintha a Nyugatbeli új magyar nyelv is ezt harsogtatná fülünkbe. El is hisszük, hogy *van*, sőt az előbbi jegyzetek éppen e tény konstatálására írtak. Csakhogy létezését különösen két torz vonás teszi szembeötlővé: félbemaradt, hamvábaholt magyarsága és stilisztikai különködésekre fordított frivol figyelme. Kíváncsú (a Nyugat érdekében is), hogy általánosabbá válják lapjain a tiszta magyarság s a stilisztikai becsületesség kultusza.

Horváth János

24. NÉMET REVÜK. DIE SCHAUBÜHNE

Siegfried Jacobson színházi hetilapja (Erich Reiss kiadása) VII. 8. II/23. *Ludwig Ullmann* cikket ír Rollerről, Mahler kiváló bécsi munkatársáról. A szerkesztő Sternheimnek új darabját, a „Der Riese”-t kritizálja inkább lesújtón, mint kedvezően. *Peter Altenberg* kis írása pompásan altenbergi. *Hermann Bahr* cikke a kritikáról megint egyszer meg akarja állapítani a kritikus helyzetét. „Miss Beda” magyar vidéken játszóó novella *Eugen Mohácsitól*: egy lomha kis városba „meztelen táncosnő” érkezik, megbotránkoztatja, majd csodálkozásba ejti a kedélyeket. VII. 9. III/3. *Adolf Flachs* új érdekes adatokat mond a román színházi életéről. *Georg von Lukács* cikke: „Das Problem des untragischen Dramas” egy még kevésbé kifejtett elméletről szóló komprimált írás. A tragédiamentes drámáról beszél, amely rokon a mesével. Idetartoznak az indiaiak és a nagy spanyolok drámái, Maeterlinck, Shaw és Dehmel ide törekednek. Oscar Maurus *Fontana* a bécsi színházi kritikáról mond keserű igazságokat. A 10. számban (III/9.) *Georg von Lukács* cikke, „Hauptmanns Weg” körülbelül folytatása a megelőző számban közöltnek. Azt bizonyítgatja, hogy Hauptmann „Pippa”-ja tragédiamentes dráma a javából, és hogy tőle és Paul Ernsttől, a „Brunhild” írójától várhatjuk ennek a műfajnak felvirágzását. *Peter Altenberg* „Ehebruch”-ja huszonöt sor, de fölér akármelyik más modern író ezer sorával. Egon *Friedell* „Der Kritiker” címen kezd nagyobb, mélyreható tanulmányt.

25. EGYETEMI TANSZÉKEK

A budapesti tudományegyetem bölcsészeti karának volt egy eseményes napja ezen a héten: meghívta rendes tanárnak Fejér Lipótot, a harmincéves kolozsvári extraordinariust, Lukács György magántanárságot kérő folyamódását pedig — elutasította.

A bölcsészeti kar tanárai alkalmat kaptak arra, hogy hirhadt megkéséseket kikorrigáljanak, furcsa ügyetlenkedéseket jóvátegyenek és kitörülhették volna néhány csúnya mulasztásuknak emlékét. Az alkalmat fel is használták, nem is, vezekelték is a régi bűnöket, meg tetézték is újjal, sután jártak el, mint mindig, gyávák voltak felfelé és lefelé, nem mertek következtetések lenni meggyőződésük érvényesítésében és nem mertek következtetések lenni a meghátrálásban. Fejér Lipót mögött ott állott, fenyegető sorokban Európa tudományos közvéleménye, tehát katonásan be kellett adniuk derekukat, Lukács Györgyöt csak három vaskos kötet ajánlotta, meg fanatikus tudós volta, világlátásának egysége és tudatossága, metódusának szigorú tudományossága, átfogó ereje, termékenység, északian hideg, tiszta, tartalmas kultúrája; itt csak tudomány ellen való vétekről volt szó, nem pedig politikai hibáról. Nem csináltak tehát sportot lelkiismereti aggodalmakból, hanem cselekedtek keményen és büszkén.

Ez a néhány sor nem Lukács György nevében emel óvást a kar végzése ellen. Végre is a fiatal tudós minden szava elárulja, hogy ő nem tanszék-ambíciókból tanul, gondolkodik és rendszerez. Felfogásának következetes végigvitele, világlátásának tudományos megalapozása életszükséglet nála és az az ember, akinek *A lélek és a formák* esszéit és a modern dráma fejlődéstörténetét köszönhetjük, nem kedvetlenedhetik el egy ilyen apró baleset következtében.

Azonban óvás nélkül mégsem maradhat a bölcsészeti kar végzése, a megrovidított, egy nagy tanulási alkalomtól megfosztott egyetemi ifjúságnak joga és kötelessége a tiltakozás. Megmutathatták volna neki, hogy mint él, mint beszél, mint mozog valaki, aki nem foglalkozásszerűen, hanem hivatottságból tudós. Nem tették. Rendben van. Végre is az egyetem bizonyos felfogások értelmében nem jellemfejlesztésre való és életre nevelő intézmény, hanem az adatközlés, a tudomány anyagának közvetítése a feladata. De akkor hogy volt szabad a tanítás lehetőségét megtagadni Lukács Györgytől, aki olyan területekre vezethette volna hallgatóit, amelyek ösvényein senki sem jártasabb nála?

Ez olyan kérdés, amelyre nem találni meg a feleletet. Ki számíthat tudományos érvényesülésre, ha Lukács György, akinek úgyszólván kereszt-apja volt a Kisfaludy Társaság, nem tudja keresztülvinni egy jámbor és szerény szándékát? Az ember most majdnem valami nagyon keserűt és nagyon gúnyosat mondana, ha nem mosolyogna rá egyszerre a budapesti egyetem új tanárának, Fejér Lipótnak, beretvált, fiatal arca.

Fejér Lipót tudói érdemeiről ma már szinte nem is illik beszélni. A mi szegény, félkultúrás, féltudományú országunkban végre is vigasz, reménység, ellenvetés sok panaszra, panacea ezer bajra az a néhány kisebb-nagyobb cikk, amelyeknél fogva öt év óta Fejér neve nem maradhat idézetlenül a matematika néhány nagy birodalmának kérdéseivel foglalkozó komoly könyvekben.

Fejér nem oly dekoratívan tudós, mint Lukács, neki nincsen háta mögött egy esztéta-korszak, amely saját magának kérlelhetetlen bírójává nevelhette volna, de azért ő is épp úgy fog tanítani életével, mint tudományával, csak ellenkező értelemben, mint ahogy Lukács tehette volna.

Akik ismerik Fejér Lipótot, akik látják és hallják viselt dolgai, azoknak rá kell jönniük, hogy a tudomány komoly és sikeres művelésének nem mindig aszkézis az ára, mert nincsen mindenki előtt válaszút és az arravaló ember magáénak vallhatja a tudományt és az életet. Fejér Lipót harmincéves korára harminc évre való munkát végzett és nem lett író-asztal-örzövé, nem fanyar, nem keserű, nem pedáns, hanem kiveszi a részt mindabból a jóból, amit a közönséges boldog emberek számára juttat az életnek, a fiatalságnak asztala.

Németországban, ahol minden tanár tudós, bizvást versenyezhetnének Fejér Lipóttal az egyetemeken, a sok ferencjózsefben született tanár között mindenütt elkelve az ő örömeiket igenlő fiatalsága. Nálunk talán, ha majd lekopik róla az újság verete, sokan fogják összetéveszteni gyönyörű sokatbírását az annyira megszokott pesti léhasággal és ezért nem tudunk annyira örülni jöttének így, mint ahogy akkor örültünk volna, ha nem magányosan érkezik, hanem Lukács György társaságában.

26. A SZELLEME

Fülep Lajos, a lap szerkesztője, a múlt évben megjelent Nietzsche-tanulmányával¹ már eleve garanciát nyújtott vállalkozásának nívójáról, de

mindamellettt várakozásunkon felül, kellemesen lepett meg. Lapjának mindenekelőtti érdeme, s talán egyedüli jogosultsága, hogy sikerült elérnie, amit programjában így fejez ki: „anyagot akarunk adni az embereknek gondolkodásra”.² Ezek az írások az emberi gondolkodás lehetőségének és érdekességének nagy és sorsdöntő problémáit vetik fel – ha nem sikerül is valamennyire kielégítő feleletet adniok.

Fülep Lajos programját kifejtő írásában eleve hangoztatta, hogy A Szellem nem a szó szokásos értelmében lesz „folyóirat”, mert közleményei nem naphoz kötött aktualitások lesznek, hanem csakis oly kérdésekkel fog foglalkozni, melyeknek időnkívüli jelentőségük is van. Hogy ezt mennyiben sikerült elérnie, ennél a pontnál álljunk meg egy kissé. Mert ha ez a lap nem is napi szenzációkat hajszol, s ha cikkeire nem is futó aktualitások adtak alkalmat, mégis nagyon napjainkhoz kötöttek érzem ezeknek az írásoknak jogosultságát, ezeknek a véleményeknek az értékét, ezeknek a kérdéseknek jelentőségét.

Egy új metafizikára van szükségünk – mondják ők. Lehet, de a XIX. század után talán már nem vagyunk eléggé naivak hozzá. Lehetősége mindenesetre attól függ, hogy milyen lesz ez a metafizika; ha mottójuknak megfelelően, a Kant értelmében való lesz, akkor nem lőnek majd túl a célon. És így törekvésük még csak nem is lesz haszontalan, mert ismét dokumentálni fogja annak az eléggé nem hangoztatható jelszónak a jogosultságát, melyet már annyiszor kiáltottak el figyelmeztetően, útmutatóan, sőt fenyegetően is, s melyet ma is nagyon üdvös elkiáltani: „Vissza Kant-hoz!”.

Mert csak Kant értelmében lehetséges egy új metafizika, és Kant értelmében mindig is kell metafizika. Ezt mondja A Szellem mottója is: „Daß der Geist des Menschen metaphysische Untersuchungen einmal gänzlich aufgeben werde, ist ebensowenig zu erwarten, als daß wir, um nicht immer unreine Luft zu schöpfen, das Atemholen einmal lieber ganz und gar einstellen würden.”³ Kant kimondotta az utolsó szót: az ember metafizikai vágya örök, de kielégülése lehetetlen.

A metafizikának ezt az örök szükségességét bizonyítja és úgyszólván a mottót illusztrálja Boutroux-nak a Természet és szellem című cikke; melyben a nagy francia filozófus meg tudja velünk éreztetni, hogy minden gondolkodásban van valami az anyagon és jelenségen felülemelkedő, az emberi intellektus minden működésében van valami az intuícióból, szóval van valami metafizikai jellege. Még a tapasztalat szerzése is feltételezi a szellem létezését és működését, mert ha a tapasztalat, mint a dolgok

fizikai érzékelése, szerzi is az ismeretet, de éppen a tapasztalat genezise tételezi fel az észet. És ezt tulajdonképpen Kant látta meg először.

Boutroux kimutatja ennek a szellemi életnek a természeti élet minden jelenségében való bennfoglaltságát; realitását pedig működéséből és annak eredményeiből bizonyítja. Mert szerinte a logika nem más, mint az értelem tevékenysége, a művészet a képzeleté, a vallás az érzelmé, a morál az akaraté. Mert ez a filozófia természetesen feltételezi a „szabad akaratot”, mint az életösztön valamely önkénytelen megnyilvánulását. Mert a deterministák érvei csakis az akarat érvényesíthetősége ellen szólnak. És az akaratnak ezen megtörése ismét egy új akaratot tételez fel, mely azonban már nem önkénytelen és nem is „szabad”. Boutroux egy gyönyörű mondattal világít rá erre az egész processzusra: „Az akarat megvalósítja és determinálja *önmagát*, amikor a természethez alkalmazkodik.”⁴

*

A Szellem olvasása közben gyakran azt éreztem, hogy ez inkább művészet, mint bármi más. Mert ezek az írások körülbelül ezt mondják: tudjuk, hogy a mi kérdéseinkre nincs felelet, tudjuk, hogy a mi vágyainknak nem lehet kielégülése; de vágyakozunk magáért a vágyért, magáért a gesztusért. Az eszméknek ez az önmagukértvalósága (a tudomány sohasem önmagáértvaló), törekvéseiknek ezen hiábavalósága, de talán ezen írások formája is (amely azonban nem a „jól megírott”-ságukban gyökerezik) üti rá erre a filozófiára a művészet jellegét. Különösen Fülep Lajos és Lukács György cikkeire vonatkozik mindez. És csak abban van a hiba, hogy írásaik nem esszék (ez lenne a művészi forma) akarnak lenni, hanem a művészet vitális kérdéseinek tisztán *filozófiai* szempontokból való vizsgálásai. Mert filozófiának nem egészen becsületesek ezek. Elméleteiket tisztán a művészi forma (nem a külső formáról van szó) kedvéért építik fel, és ezen forma szépségének kedvéért néha az igazságtól is eltérnek egy kissé. De sokat megbocsáthatunk nekik az ilyen mondatokért: „A tragédia a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája. Az én hangsúlyozza önnönvalóságát mindent kizáró, mindent megsemmisítő erővel.”⁵

Mindenesetre virtuóz módon választják el a művészet világának légkörét a való életétől; ha néha kissé önkényesen is.

*

A lap nyereséget jelent.

Hauser Arnold

27. A SZELLEM

Írta: Alfa

Szemünk előtt megy végbe az a nagy folyamat, hogy a kor lelke ismét a filozófiai gondolkodás felé fordul. Mindenütt konstatálják a filozófia új föllendülését, melyet sokféleképp leírnak és magyaráznak, de meg-egyezően tapasztalnak és éreznek. Ime, néhány idevágó külső tény. Midőn a múlt század hatvanas éveinek végétől kezdve E. v. Hartmann művei rohamosan terjednek, a figyelmes néző már levonhatta azt a tanulságot, hogy a közönség széles rétegei akarják és keresik a filozófiát. Azóta az irodalmi produkció a filozófia terén rendkívüli arányokban fejlődött. Csak néhány nevet említünk. Bergson művei Franciaországban, Wundt testes kötetei, Windelband komoly históriai könyvei, Eucken művei folyton új kiadásokban kerülnek a közönség elé. Az olasz filozófiai mozgalom is, mint most Bolognában, az utolsó nemzetközi filozófiai kongresszus alkalmával kitűnt, igen intenzívnek látszik. Maguk ezek a kongresszusok is, (Párizs, Genf, Heidelberg) még talán világosabban szólnak, mint a könyvkereskedés adatai. Az egyetemeken a filozófiai tantermek megtelnek hallgatókkal. Mindenütt a fiatalság indul hódító és fölfedező hadjáratra a filozófia világában. Az olcsó és népszerű könyvvállalatok a világért se mellőznék a filozófiai műveket. Kant művei most két új összkiadásban jelennek meg, hasonlóképp Fichte, Hegel, Schelling művei, kikről ötven év előtt úgy beszéltek, hogy megrontói az emberi gondolkodásnak. Schopenhauer műveinek kelendősége vetekedik a híres regényírókéival, az olcsó Reclam mellett most új drága kiadások is készülnek. Nietzsche nem kevésbé népszerű; büszke gályája még a magyarázók

egész seregét is magával viszi. A legjellemzőbb az angol Herbert Spencer sorsa. Midőn 1860-ban megindítja műveinek kiadását, oly nagy közönyt kell küzdenie, hogy bátorságát veszti és a művek folytatásáról le akar mondani. Már a nyolcvanas években vége minden gondnak, sőt műveinek jövedelme fényes jólétet biztosít a megrokkant egészségű filozófusnak. Talán föl szabad említeni, hogy nálunk is a Filozófiai Írók Tára majd minden kötetéből új kiadás kell, részben már meg is jelent, részben készül. A legcsodásabb véletlen volna, ha mindegyikét ezeknek a jelenségeknek külön véletlen okokból kellene magyarázni. Itt, úgy látszik, mégis nagy koráramlattal, korfordulattal állunk szemben.

Természetesen a megfelelő belső tények sem hiányoznak, A fő az, hogy filozófiai gondolatoknak ismét keletjük, tekintélyük, szerepük van a gondolat világában. A materializmus — ez a szó sok mindent jelent, világfölfogást, élettörvényt, érzésmódot — ámbár maga is filozófia, hadi lobogójára a filozófia ellen való küzdelmet írta; igen büszkén lobogott ez a lobogó; ma csak elmaradt helyeken találjuk, mint kis városokban a régmúlt divatot. Ezt a szót: *metafizika* csak felve és szégyenkezve ejtették ki; ma szinte tüntetőleg használják. A depresszió idején a filozófia művelői mint fellegrárukba, a filozófia történetébe vonultak vissza; a filozófia, mintha agkori gyöngesség bántotta volna, főleg emlékeinek élt; Zeller és Kuno Fischer ekkor alkották meg monumentális történeti műveiket. Ma a filozófia minden ágazatában élénk mozgás van. A logika és ismerettan terén nem kevésbé élénk, mint az etikában vagy filozófiai esztétikában. A *természetfilozófia* szó becsmérő jelentést kapott, annyira hitelét veszttette ez a diszciplína a spekuláció kicsapongásainak idejében. Most komoly fizikusok és kémikusok, bár új alapon, újra fölépítik a romba dőlt várat. Legelevenebb a pszichológusok tábora, mely amerikai arányokban épít. Minden oldalról odasereglenek a kutatók, fiziológusok, filozófusok, esztétikusok, historikusok, mintha új bábeli tornyot akarnának építeni. Ezek sem igen értik meg egymást, de lassan-lassan megtanulják egymás nyelvét és a torony, idáig legalább, nem dűlt össze, sőt mintha napról napra magasabbra emelné fejét. A pszichológia bizonyos tekintetben valóságos centrális tudomány, melyet minden oldalról fölkeresnek okulás végett is, közreműködés céljából is.

Talán még jellemzőbb, hogy a speciális tudományok művelői is megunták a tények gyűjtésének kizárólagosságát és nagy áttekintő gondolatokban, filozófiai egyetemesítésekben lelik kedvüket. Soha annyi filozófiai tartalom nem volt az egyes tudományokban, mint mai nap. A törté-

netben például a tények gyűjtése mellett értéke van a filozófiai koncepciónak is, a történet filozófiája valóságos diszciplína a többiek mellett. A filozófiai esztétika terén nem kisebb a sürgés-forgás, mint a műtörténetben, amely még egy-két évtizeddel ezelőtt egészen háttérbe szorította amazt. A fizikusok és matematikusok szükségét érzik nemcsak a filozófiai összefoglalásoknak, hanem az ismerettani alapvetésnek is, ők maguk keresik a filozófiával való érintkezést. Még nem rég majd minden tudományban csak a pozitívumnak volt értéke, pozitívumon pedig a tények megállapítását és gyűjtését értették; ma a tény megbecsülése nem csekélyebb, de az egyetemes gondolatokról is fölismerték, hogy ugyancsak pozitívumok és hogy a tények gyűjtése az egyetemes gondolatok végett van. Friss, éltető szellem lengi át a világot, a tudományos gondolkodás ismét bízik magában, irányzó és megváltó szerepében. Nagyon megbecsüljük az elméletet. Tudatára ébredtünk annak, hogy azelőtt talán elharmarkodtuk a dolgot, nagyon is gyorsan siettünk a speciális munkától a filozófiai rendszerhez; most óvatosabbak lettünk, de hogy a filozófiai gondolat mégis a végső cél, most már el nem felejthetjük többé. Óvosságunk abban is nyilvánul, hogy mielőtt útrakelünk, igen gondos és körültekintő tervet készítünk. A módszer kérdése most minden tudományos munkásságnak centruma. Csak háromszáz évvel ezelőtt, Bacon és Descartes korában, törődtek annyit a módszer kérdésével, mint mai nap. De akkor a módszer kérdését is naív hittel tárgyalták; azt hitték, hogy ezzel végképp elkészültek. Ma ebben is a kritikai szellem győzedelmeskedett. A pozitív munka folyamán teremtyük módszereinket, melyek viszont megtermékenyítik a pozitív munkát. Vannak korszakok, melyekben a zsenialitás pótolja a módszereket; ma a módszerek pótolni akarják a zsenialitást. Ez ugyan nem sikerül és nem sikerülhet soha, de hogy mire mehet a zsenialitás, ha kritikai módszeres képzettséggel párosul, bámulva tapasztaljuk.

Honnét e változás, e nagy fordulat, melyet alig mertünk remélni? Talán a speciális tudományok vezettek vissza bennünket a filozófiához? Ezeknek is részük van a dologban. A nagy fizikusok, fiziológusok, matematikusok oly problémák megoldását követelték, melyek a filozófia jogkörébe tartoztak. Az új logika többet köszön a természettudósoknak, mint Arisztotelésznek; a modern lélektan nagy lendülete egyenesen a fiziológusoktól ered. Maga Wundt, aki korszakot alkot ezen a téren, a fiziológiai laboratóriumban kezdette pályafutását. Viszont a kísérleti lélektan kapocsá lett a természettudományok és a filozófia közt és már

rég elhagyta azt a szűk kört, melyre eleinte szorítkozott. Így van ez más téren is. A történeti tudományok is hasonló irányban hatnak. Nevezetes dolog a vallásfilozófia föléledése. A vallás mint nagy történeti probléma nem zárkozhatik el a filozófiától, a filozófia egyetemes tendenciáival nem mellőzheti a vallási problémát.

Mégsem hisszük, hogy ebben kell a döntő mozzanatot keresnünk. Ezek szimptomák, melyek oka nagyobb mélységekben rejlik. A kor lelke kívánja a filozófiát, az összefoglaló világfölfogást. Nagyon rosszul érezzük magunkat abban az állapotban, melyben oly soká leledzettünk. A kételkedés, a filozófiai nihilizmus, a büszke vagy alázatos lemondás, a csukott szemmel való járás nem lehet állandó lakóhelye az emberi elmének. Ily lélekkel nem tudjuk az élet nagy feladatait huzamos időn át végezni. Én mint egyén mondhatom: nekem nem kell a filozófia, én bezárkózom a mindennapi élet munkájának körébe, nem nézek se jobbra, se balra, főleg pedig nem nézek előre, nem nézek a magasba, nekem nem kellene perspektívák — de az emberiség nem beszélhet így. A hajótörött a legkisebb kunyhót is ujjongva köszönti, de másnap, vagy egy hét múlva mégis csak kicsinynek fogja találni. A kor élete nem teljes, ha nincsen filozófiája. És a kor élete már régóta nem teljes. A fáradtak után jönnek a fiatalok, akik új erővel élik az életet, azoknak hiába prédikáljuk a lemondást. A filozófiának nagy és nevezetes funkciója van az élet háztartásában, **ha ez a funkció hiányos, az élet előbb-utóbb nagyon megérzi.** Ez a mi állapotunk. Valahogy ráértünk körülnézni és nagy nyugtalanság vett rajtunk erőt. A filozófia nem természet- és nem történettudomány, ennél több, mindenesetre más: az élet teljességére való áhítózás, a lélek nagy egyensúlyozója. Ezt érzi a mostani nemzedék minden munkájában, ezért vonzódik a filozófiához, a filozófia problémáihoz, a filozófiai gondolkodáshoz. Nem mindenki tud magának számot adni erről az érzésről, nem mindenki értelmezi megfelelő módon, nem mindenki tud magán segíteni. Kívülről, közelről nézve, életünk nagy káosznak tetszik; ha a magasból tekintjük, bámulva látjuk, hogy a nagy tömegek minden kitérés és kerülő mellett is, ha nagyon lassan is, egészben egy irányban haladnak előre. Az élet a legnagyobb hatalom; megteremti magának a maga föltételeit.

Szimptomatikusnak tekinthetjük, hogy nálunk néhány hónappal ezelőtt *A Szellem* címe alatt egy folyóirat prospektusa¹ jelent meg, melynél különösebbet ritkán olvastunk. A prospektus filozófiai folyóiratot ígér, mely a metafizika, etika, vallásfilozófia és esztétika kérdéseivel akar foglalkozni. Szerkesztőnek Fülep Lajos nevezi meg magát, akit Nietzsche-

tanulmányából és fordításából ismerünk. Egészen fiatal ember és munkatársai is többnyire fiatalok. Harminc-egyven évvel ezelőtt ezek a fiatalok materialisztikus folyóiratot adtak volna ki, Isten kiküszöbölése céljából. Az előfizetési főlhívásban az van, hogy anyagot akarnak adni az embereknek a gondolkodásra, módot a magukba térésre, a benső életre, oly kérdésekkel foglalkoztatni őket, amelyeknek a naphoz és időhöz semmi közük, hanem szellemi és lelki sorsukat mindig és mindenütt érdekelhetik, kell hogy érdekeljék. Minden számban fejezetet akarnak közölni a *magyar kultúra történetéből*. Mind ingyen dolgoznak. Csak kevés előfizetőt óhajtanak maguknak. Hogy tetszik ez a program? Nekünk nagyon tetszik. Ez más hang, mint amelyet megszoktunk.

Azóta megjelent már az első füzet, melyet Boutroux-nak egy cikkével — Természet és szellem — kezdenek meg. Még két fordítást közölnek Plótinoszról, az újplatonizmus nagy filozófusától Szilasi Vilmos fordításában, és Chestertonnak egy igen érdekes tanulmányát: A kereszténység paradoxonjai. Három önálló cikk foglaltatik a füzetben, Hevesi Sándortól, Az emberi boldogságról, Fülep Lajostól Az emlékezés a művészi alkotásban és Lukács Györgytől A tragédia metafizikája,² mely azóta a német Logos című filozófiai folyóiratban is megjelent. Nem akarjuk ezeket a cikkeket vitatni, mind érdekesek, sőt fontosak. Hevesi meggyőződésének hevével lép meg bennünket, Fülep erős analízisével és Lukács nagy metafizikai tehetségével. Mindegyik megérdemli, hogy erősen kritizálják.

De nem akarunk a részletekről szólni, Minket a folyóirat szelleme érdekel. Ez a lap bizonyára nem lesz fényes üzlet, de ezeknek a fiataloknak megjelenését, állásfoglalását, vállalkozását értékesnek, biztatónak, öröndetesnek tekintjük. Komoly emberek lélekbe vágó dolgokról szólnak itt hozzánk. Tehát ilyenek is vannak, hála Istennek. Ha még ki nem forrták magukat, nem baj, azért fiatalok. Ők vannak benne a nagy európai áramlatban, jó úszók, szabadúszók. Nem fognak hamar célt érni, nem lesznek zajos sikereik. De ezek nem fognak elcsüggedni.

28. DIE SEELE UND DIE FORMEN

A német könyvpiacra a közelmúlt napokban egy magyar esztétikus munkája jelent meg egy igen előkelő berlini könyvkiadó cég kiadásában

(Egon Fleischel u. Co. Berlin). A könyv szerzője: dr. *Lukács* György és címe: *Die Seele und die Formen*. E könyvben Lukács György azokat az elmélyedő tudással és éles analitikai erővel írt értekezéseit foglalta össze, melyeknek legtöbbje az elmúlt évben magyar nyelven is megjelent, és amelyekről lapunk hasábjain annak idején igen beható kritika keretében meg is emlékeztünk. S amint a magyar munkát is a magyar tudományosság igen nagy nyereségének tekintjük, úgy bizton hisszük, hogy a külföldi számottevő kritika csak a legnagyobb elismeréssel és megértéssel fogja honorálni Lukács György komoly és nagyrahatott munkásságát.

29. ESZTÉTIKAI KUTATÁSOK*

(*Lukács György: A lélek és a formák. Kísérletek*)

I.

Először szólal meg ebben a könyvben nálunk, olyan határozottan és erősen, amilyen csak művészi hit lehet, hogy a kritika nem közvetítés művészet és közönség között, nem magyarázás és nem szabályalkalmazás; a kritikus művész, akinek élményei vannak, melyek a saját formájukban művészetet jelentenek. És ezen a ponton dől el a kritika szubjektivitásának a kérdése is. Ha a kritika tudomány, akkor szubjektivitása gyöngeség; ha művészet, akkor erő és lényeg.

Ilyen kritikus az esszéíró, nem a napi szükségletek gyors felfogású és szellemes zurnalisztája, nem az élet és művészet minden pillanatába magát beleélni tudó esztéta, kinek élményeiben minden újabb ma elmosza a tegnapot; amannak műveiből világnézletet érzünk, mely látszólag széttört munkájának forma-alkotó egysége.

Ez a kritika éppen úgy kiválaszt és stilizál, mint a művészet s ezzel cáfolja meg a teremtő génusz vádját, hogy a kritikus csak a művészet után sántikál, s a saját tehetetlenségét, meddőségét leplezi közvetítő szerepében. De éppen az a kritikus kritikája, hogy élménnyé vált-e részére a művészet, életté vált-e részére a megérzett teremtő erőn keresztül a művész, hősévé

*Körülbelül egy időben vettük ezt a két ellentétes bírálatot két egyaránt tisztelt munkatársunk tollából. Azt hisszük, hogy a tárgyilagos kritika ügyét legjobban mindkettő kiadásával szolgáljuk. A szerk.

tudott-e lenni az ő közvetett művészetének, életkérdésévé az ő életének, éppen úgy, mint a művésznek az ő saját élete?

Minden művészet lírikus, egyéni életproblémák formába ömlése. Mint ahogy a művész az életből öntudatlanul az ő lelkének megfelelő kérdéseket választja ki, úgy a kritikus is: „maga keresi fel oltárait, és maga választja ki, amit áldozni fog, hogy csak annak szellemét idézze fel, aki az ő kérdéseire tud válaszolni”,¹ mondja az író Kassnerről. A kritikusnak is megvannak tehát a művészetben az ő részére egyedül lehetséges megélések, s ezen keresztül ismerhető fel tárgyilagosságának álarca alatt saját művészi egyénisége. „Minden poézis állást foglal a végső életkérdésekkel szemben ... és ha tudatosan ki is zár magából minden kérdést és állásfoglalást, nem kérdés-e mégis a kérdések tagadása, és állásfoglalás tudatos mellőzésük?”² Éppen így foglal állást a kritikus a művészetben keresztül az élettel szemben. Hogy csak a művészetben keresztül érzi az életet, ez az ideális oldala élményének, mert nem nyers anyaggal küzd; de hogy az ő egyénisége elmosódik és háttérbe lép a művészet mellett, midőn saját megéléseit, a művész öntudatlan alkotásának tudatossá válását is átruházza reá, ez a szerénység – Lukács ironikus szerénységnek nevezi – a kritikus művészi tragikuma.

De felmerül a lélektani kérdés, lehet-e az esszéistának saját belső élményévé a más művészte, a saját életévé a más élete? Lehullhat-e bárkire nézve az örök nagy válaszfal egyén és egyén között? Mi közvetíti a művész és kritikus élményét, mi teszi lehetővé az életproblémák közösségét? A forma, feleli az esszéista. „A forma a kritikus nagy élménye”; a forma „mely új valósággá lesz, külön életet kap ennek az élménynek az erejétől. Világnézet lesz...”³ A forma ennek a könyvnek művészi, sőt metafizikai problémája. Nem a lélek és a formák, hanem a lélek és a forma a tartalma. A forma mint élmény, mint életkérdés, a szimbóluma a megéltnek, a „sors”, az a platóni idea, mely után a művészet öntudatlanul teremt, amely valósággá, anyaggá, öntudattá lesz a kritikus élményében. A művészi élet, mely a maga folytonosságában benne van a művekben, a forma közvetítése által kap egységet a kritikában, általa lesz lehetségessé a beleérzés egy más művész egyéniségébe, általa lehet a kritika egy új egyéni életélmény kialakulásává.

Mi ez a forma, amin keresztül az esszéista végre is magát keresi? Megértjük a költő műveiben az életét, mert magunk is élünk, és ráismerünk bennük a saját életünk lehetőségeire. Hogyan értsük meg azt a közvetett megélést, melynek a forma a tartalma? Kérdések tolnak fel, s ingado-

zová, bizonytalanná teszik ezt a fogalmat. Lehet-e minden forma, amit művész teremtett ilyen megélhetés alapja vagy csak mindegyik egy közös eszményre utal, melynek a megélhető formák csak egyes képei, problémákká törve?; a lehető reális formák-e az élményei a kritikusnak, vagy egy forma eszmei lehetősége? Mi az a forma, amit Platón megélt, s amit Kassner megélt? Nem a költő realitásait éli-e újra a kritikus, új formát adva nekik, átszellemítve, átfinomítva azokat, ami azt a csalódást kelti benne, mintha csak a forma volna az élménye; s így nem pszichológia-e a munkája, amelytől legtávolabb látszik lenni? Nem siklik-e ki ez az imponderábilis forma, mely csak akkor válik valósággá, ha az anyaggal egyesül, éppen úgy kezéből, mint az egész esztétikából? Létezik-e a forma, a formákon kívül?

A Lukács könyvének érdeme, hogy, mint minden meggyőződéssel írott munka, kényszerít kérdések felvetésére. A kérdés nem cáfolata annak, hogy az esszé művészet, de hogy Platón az első és legnagyobb esszéista, az talán mégis távlati csalódás. A filozófus művész ugyan, de a művészet másik pólusán áll. Az bizonyos, hogy az esszé igazsága a művészet szubjektív igazságával rokon, „minden újonnan látás, újonnan teremtés” és nem cáfolat. A hit mélysége és komolysága ebben az újonnan látásban az, ami a Lukács esszéinek is jellemző vonása, úgy hogy a szellemesség, melyet a közönség megszokott kritériumnak tekinteni, nemcsak hiányzik nála, hanem úgy látszik akarattal kerüli: a *poén* túlságosan könnyű volna neki a vívás komolyságához; ami annál hatásosabb nála, mert nagyon erősen érzi az ellentéteket, szeretné szembeállítani, kérdésekkel zaklatni, kiélestiteni, de nem azért, mert paradoxonokat keres, hanem, mert a saját útját akarja megvilágítani, mert nem akar bizonytalanul közlekedni „a mások munkáin át önmaga felé”.

Az ellentétek megérzéséből származik analízisének finomsága, az egyszerre sokat látásból küszködése a külső formával, ami az olvasónak gyakran megnehezíti, hogy a problémák és kérdések halmozásán át könnyen jusson egységes megértéséhez. E tekintetben a legfinomabb Kassnerről szóló esszéje, mert talán ő a legrokonabb a szerzővel; a Stormról szóló a legvilágosabban keresztülvitt, legharmonikusabb, mondhatnám legszimpatikusabb tanulmánya. Az ellentétek erős érzése szinte utalná a dialógus formára, bár a Sterne-ről szólónak novellisztikusabb beállítása túlságosan könnyű keret a gondolatok súlyához.

Talán nem erőszakolt az a gondolat, hogy választott művészeiben is ellentéteket akar velünk az író éreztetni. A romantika s Novalis – Beer-

Hofmann és az esztétaság. Kierkegaard életének és művészetének egységes tragikuma és Sterne széttépett, ritmustalan gazdagsága, Stormnak a polgárság nyugalmán áttetsző szentimentális hangulata és Stephan George márvány művészete. De mindegyiknél közös az, hogy amit teremtettek, az életükből nőtt ki, mindegyiknek nehéz, mély, néha tragikus életproblémává lett a művészete és ebben rokonok esszéírójukkal, s ez az, ami a Lukács könyvét nemes művészi munkává teszi.

Ritoók Emma

II.

Lukács Györgynek könyvét, ha nem is lelkénél, de formájánál fogva kétségtelenül egészen külön hely illeti meg a magyar irodalomban. Valóban, sohasem hittük volna, hogy a mi magyar nyelvünkön, ezen a konkrét kézzelfoghatóságok számára készült nyelven, az Arany János világos, kristálytisztá nyelvéen meg lehet írni egy ilyen homályos érthetlenségbe vesző, egy ilyen nyakatekert, vértelen absztrakcióktól duzzadó könyvet, mint amilyen a Lukács Györgyé. Nem hiába rajong e könyv szerzője olyan nagyon a német romantizmus „kék virág”-jáért. Ennek a romantizmusnak, különösen a német romantikus filozófia bombasztikus, érthetlenségekben és erőszakolt homályosságokban tetszelgő stílusának bizonyára nem akadt még olyan kitűnő átültetője a magyar irodalmi stílusba, mint Lukács György.

Valóságos virtuóizást fejt ki e könyvnek szerzője abban, miként lehet önmagukban véve egyszerű és pár igénytelen szóval érthetővé tehető gondolatokat homályos, körmonfont periódusokba burkolni, hosszú nehézkés, filozofikus mélységeknek látszó körmondatokba fonni, új, keresett szóösszetételekkel lehetőleg érthetlenné tenni és az olvasót valóssággal a végkimerülésig megkínózni és agyongyötörni.

Ime pl. egy gondolat, melyet pár egyszerű szóval talán a következőképp lehetne kifejezni: A művészet az életnek esetleges, csak egyszer és soha többé elő nem forduló eseményeit állítja elénk. Az események és dolgok ezen láncolatában azonban a művész — az igazi művész — egyszersmind képét adja az emberi életnek a maga általános, örök emberi mivoltában. A művészet e két eleme voltaképp elválaszthatatlan, mégis a művészt és a művészetet elsősorban maguk a konkrét dolgok és események érdeklik.

Ezek összefüggése az élet általános problémáival, ezek jelentősége magának az életnek szempontjából már a kritikus birodalmába vezet.

Ebből az egyszerű gondolat-témából Lukács György a legszedülete-sebb variációkat komponálja meg. Oldalakon keresztül hihetetlen virtuozitással szalad végig a mélységes filozófiai fogalmakként tetszelgő szavak billentyűin, össze-vissza keveri és bogyozza a fogalmakat csak azért, hogy ismét kibogozhassa őket, szédületes futamokat játszik: hol titáni erőlködéssel dübörög végig nagy, nehéz szavakkal – életszimbólumok, sors-problémák, léleklehetőségek, formábanövések, gesztus-életértékek, emberlátások és így tovább a végtelenségig – hol tragikus pózba kapva fejét, halk pianisszimókkal alig hallhatóan simogatja végig a billentyűket, hol megragad egy mondatot és leüti egyszer, kétszer, háromszor, mint valami dacos akkordot, hol megint megkap két szót – sors és forma, gesztus és szimbólum – és végigtrillázik rajtuk szédítő, kábító technikával.

De hallgassuk csak magát a művészt:

„Két lelki realitás létezik: élet és az élet és mindegyik egyformán realitás, de egyszerre mindig csak egyik lehet az. És minden ember minden élményében megvannak mindkettőnek elemei ... És ha most a kifejezésekben keresem ugyanazt a nagy dualitást, akkor a kép és a „jelentőség” ellentétében fogom megtalálni. Az egyik a képet teremtés principiuma lenne; a másik a jelentőséget adásé; az egyik számára csak dolgok léteznek, a másiknak csak fogalmak, csak összefüggések, dolgok kapcsolatai ... Minden írás egy sorsviszony szimbólumában fejezi ki a világot; a sors-probléma meghatározza mindig a formaproblémát. És ez az egység, ez a koegzisztencia olyan mély és olyan erős, hogy tulajdonképpen csak absztrakcióban lehet a kettőt egymástól elválasztani s igazában legfeljebb egy Janus fejnek kétfelé tekintő két arca a kettő és egyik sem lehet meg a másik nélkül. Tehát csak a hangsúlyok különbségét jelölöm meg, ha így próbálom meghatározni a nagy különbséget: a költészetben a sors a formát adó, a sors képében jelenik meg a forma, a kritikus írásaiban a forma a sors, a forma a sorsot teremtő principium. És ez a különbség nagyjából ezt jelenti: a sors dolgokat emel ki a dolgok közül, hangsúlyokat ad a fontosaknak és kiküszöböli a lényegteleneket és az idegeneket; a forma határokat szab nélküle légiesen a mindenbe eloszló anyagnak. A sors tehát onnan jön, ahonnan minden más, dologként a dolgok közé, míg a forma, mint kész valami, mint már valahol meglévő realitás, kívülről látva tehát, idegen dolgoknak szab határokat. És mert a dolgok között rendet teremtő sors vér az ő vérükből és hús az ő húsuiból, azért

nem lehet sors a kritikus írásaiban. [...] Ezért beszélnek formákról a kritikus írásai. A kritikus az az ember, aki meglátja a sorsszerűt a formában, akiben eleven erejű élménnyé válik a formában, közvetve és szinte öntudatlanul, lerakott és a kész formában kifejezésre jutó lelki tartalom. A forma tehát a kritikus nagy élménye és a forma mint közvetlen valóság, a képszerű, legelevenebb az írásaiban. És ez a forma, ez az életből és életszimbólumok szimbolizáltan látásától nőtt valami, új valósággá lesz, külön életet kap ennek az élménynek az erejétől. Világnézet lesz, nézőpont, állásfoglalás az élettel szemben, ami(!) létrehozta; lehetőség, azt magát, ha csak gondolatban, élményben is, átformálni, újjáalkotni, belelátni azt minden megnyilvánulásába. A kritikus sorspillanata tehát a formábanövés pillanata, az a pillanat, amikor a formákon innen is túl is levő érzések és élmények formát kapnak, formákká olvadnak és tömörülnek. A belső és a külső, a lélek és a forma, a tartalom és a kifejezés egyesülésének misztikus pillanata ez...”⁴

Most már tehát tudjuk, hogy mi a kritikus sorspillanata és azt is tudjuk, mit jelent a könyv címe „a lélek és a formák”. A „forma” értelme ugyan még talán nem egészen világos. De hiszen Lukács György nem fukarkodik a magyarázatokkal. Megmagyarázza újra könyve végén egy roppant mélységes és hérakleitoszi homályossággal megírt párbeszédben, mely két 20-22 éves fiatalember és egy fiatal leány közt folyik le (kik csodálatosképpen valamennyien Lukács György nyelvén beszélnek):

„A forma” – mondja itten – „a minden elmondandó annyira sűrített esszenciája, hogy csak a sűrítést érzékeljük belőle és már alig hogy minek a sűrítése; vagy talán még jobban így: a forma a mondanivalónak ritmizálása és a ritmus aztán – utólag – absztrahálható, külön érzékelhető, sőt sokan – utólag szintén – már mint minden tartalom örök a priori-ját érzékelik. (Áhá! most már világos kezd lenni a dolog!) Igen: a forma külön mondanivalóvá növekedése a végső, a legnagyobb erővel érzett érzéseknek. És nincsen forma ugye, amit ne lehetne egy ilyen egészen végső, egészen primitív fenségű és ésszerűségű érzésig visszavinni, aminek minden sajátosságát ne lehetne ennek az érzésnek sajátosságából levezetni. És minden ilyen érzés, még a tragédia felkeltette érzések is, a mi erőnknek, a világ gazdagságának érzése, tonicum, mint Nietzsche mondaná. Csak éppen azon válnak el egymástól az egyes írások és műfajok, hogy mi az az alkalom, ami ezt az erőt és ezt a gazdagságot megéreztetni velünk. Mindenütt más, ugye és – most különösen – meddő játéknak érezném felsorolni és rendezni akarni ezeket az érzéseket. Most elég nekünk talán

annyi, hogy vannak írások, amelyek a metafizikai erejű és mélységű magunkraeszmélést, élésünkre eszmélést, amit a legtöbb írás csak közvetve ad, egyenesen közvetlenül adják...”⁵

Igen, tényleg elég nekünk ennyi. Sőt már sok is. A variációk, a futamok, a trillák annyira elkábítottak, hogy már nem is halljuk ki belőle a témát. Miről is volt szó? Igaz: a művésztől, aki az élet és a világ konkrét, esetleges eseményeit állítja elénk és a kritikusról, aki ezekből az esetleges eseményekből és dolgokból a bennük rejlő örök emberit, az élet problémáit a maguk általánosságában, kihámozza és saját élményévé átformálva újból elénk állítja.

Hogy igaz-e az a megállapítás, valóban nem fontos. Fontos a művészet és fontos lehet a kritika is, ha egy igazi egyéniség megnyilatkozása, kinek van mondanivalója. De ezek a kritikáról való filozofálások, akár milyen nagy hangon vannak is előadva, csak szavak, szavak és szavak. Az ilyen filozofálások eszünkbe juttatják a középkor római jogászait, akik a pandekták magyarázatait magyarázták és ezen magyarázatok magyarázatait megint tovább magyarázták. *Glossant glossarum glossas ...* A kritika és az esszé jogosultsága és jelentősége épp oly kevésbé szorul védelemre, mint maga a művészet, de azzal, hogy a kritikus művének jelentőségét filozófiai spekulációk útján hipertrofikus nagyságban mutatjuk be, még épp oly kevésbé lesz egy rossz és értéktelen kritika valami hatalmas szellemi alkotássá, mint ahogy nem tesz egy rossz és értéktelen költeményt még a legnagyobb „pánpoétizmus” sem holmi nagyjelentőségű revelációvá.

Lukács György könyve nem egy helyen tesz tanúságot amellett, hogy a szerzőnek volna mondanivalója. Amit például Theodor Stormról ír, amint őt, mint az utolsó régimódi nagy, német polgári lírikust elénk állítja, amint a „polgáriság” mibenlétét kifejti, mindez valóban szép, sőt nem egy helyen megkapó. Csak az a kár, hogy a könyvnek ezen tiszta felfrissítő oázisai oly ritkák, hogy a szerző – mihelyt észreveszi, hogy talán túlságosan érthető és világos volt – azonnal visszaesik abba a bombasztikus, affektációval telt, mélységes filozófiát szenvelgő stílusba, jönnek a súlyos kalapácsütések, melyek nem kovácsolnak semmit, az érthetetlen-ségek kétségbeejtő sivatagjai és folyton az a bizonyos tragikus póz, nehéz súlyos szavakkal, sehol egy mosoly, sehol a humornak egy üdítő felcsillanása...

„Semmi sem könnyebb – mondja Schopenhauer – mint úgy írni, hogy senki se értse meg, viszont semmi sem nehezebb, mint jelentős gondolatokat úgy kifejezni, hogy mindenki megértse őket. Az igazság meztelenül a

legszebb és hatása annál mélyebb, mennél egyszerűbb a kifejezése... Az érthetetlenség az értelmetlenséggel rokon és mindig sokkal valóbbszínű, hogy *alatta* valami *misztifikáció*, mint hogy valami *nagy mélyértelműség van elrejtve*... Aki »precíózus«-an ír, hasonlít ahhoz, aki kifesti magát, nehogy összetévesszék és összekeverjék a *plebs*-szel. Ettől a veszélytől azonban egy igazi *gentleman*-nek még a legrosszabb ruhában sem kell félnie soha”.

Kutasi Elemér

30. MAGYAR ÍRÓK A VILÁGPIACON

Magyar könyv, magyar nevek

Az idén újra felkerestem néhány berlini egyetemi tanárt, akiknél két éve jártam először. A híres filozófus¹ első ízben Balázs Béláról és Lukács Györgyről tudakozódott, akik kedves tanítványai voltak, most kíváncsian, szinte ideges érdeklődéssel kérdezte:

– Tulajdonképpen mi történik önöknél odalenn, Magyarországon?

A művészettörténész két év előtt Munkácsy brutális erőteljességét említette és most azt kérdezte, hogy hová fejlődött Kernstok, milyenek utolsó képei?

Emberek, akik nemrég sietve búcsúzni kezdtek, ha magyar irodalmat említettem nekik, most reggelig faggatóztak, neveket kértek, próbákat, északi költőkkel való összehasonlításokat. Az alig-alig lefordított Ady Endre neve kicsinyben úgy kísért néhol, mint az ismeretlen Shakespeare a „Wilhelm Meister” első megfogalmazásának idején. Földszagot érez Berlin Magyarország felől, tiszta, töretlen és tüzes fantáziát sejt, határozott tartalmú és határozott körvonalú új embereket és azon sem csodálkozik, hogy az új idealizmus egyik legkövetkezetesebb és legszervezettebb képviselője, Lukács György, magyar. Két év előtt nem hittem, hogy a magyar irodalom, amelyet ennyire nem ismernek, tért hódíthat-e odakünn. Ma azon kell aggódni, hogy a magyar irodalom be fogja-e váltani a hozzá fűzött nagy várakozásokat.

31. A KISFALUDY TÁRSASÁG

Írta: Feleky Géza

(...) Az irodalmi társaságoknak két komoly céljuk lehet: az egyik az volna, hogy a fiatal tehetségek útját egyengessék díjaikkal és szavukkal kiemeljék az ismeretlenségből a jobbra érdemeseket. Ezt a célt őszintében és megbízhatóbban szolgálná egy új alakulás, nagyobb fogékonysággal és több jóakarattal, de mégis kisebb hatékonysággal, mint egy olyan testület, amely az egész hivatalos apparátussal állandó és sűrű kapcsolatban áll. És még az is bizonyos jelentőségű körülmény, hogy például a Kisfaludy Társaság fölfedezettjei élén Arany János, Tompa Mihály, Madách Imre nevei állanak. Így Lukács Györgynek a Kisfaludy Társaság díja megszerezte a közönségnek azt a komoly érdeklődését, amely nélkül kevéssé előzékeny írásai nem érvényesültek volna. (...)

32. A MODERN DRÁMA

– Lukács György koszorúzott műve –

Ha a könyvkereskedőm hazaküldene egy kétkötetes munkát, amelynek címe *Geschichte der Entwicklung des modernen Dramas*, minden gondolkodás nélkül visszaadnám neki a becses küldeményt. Nem hiszek a hosszú címeknek és a vaskos köteteknek többé, a német esztétikusok, különösképpen a német dramaturgok nagyon is gyakran becsaptak. Üres szkémájuk, vagy affektált líraiságuk, erőtlen gúnyjuk, vagy hazug extázisuk egyformán untat. De egy magyar mű, amely *A modern dráma fejlődésének története* büszke címét, a Kisfaludy Társaság pályakoszorúját és homlokán ugyanennek a kényes testületnek címerét hordozza, már csak a ritkasága miatt is méltó a figyelemre.

Ilyen szép témák és testes könyvek, – ez volt mindig az álmodom. Írni könyveket megrendelés nélkül, a magam kezdsére, kedvteléseim és ízlésem szerint, nem gondolva a kiadóval, még az olvasóval sem, – ki nem álmodott erről az újságírás gályarabjai közül? Elmerülni szeretettel egy okos és termékeny gondolatba, kifejtteni, amplifikálni, az ihlettelenség

fáradt óráiban félretenni, s ha a Múza szólít, megint belefogni, egészen elmerülni benne szellemünk, fantáziánk minden energiájával, — még vágy-nak is vakmerő.

A boldog Lukács megírta azt a könyvet, amelyet én szerettem volna megírni. A világért sem állítom, hogy én is meg tudtam volna írni. Azt sem hiszem, hogy így írtam volna meg. De meghatott és elfogódott irigységgel szemlélem már a puszta tény is, hogy megírta. Ez a fiatal és mégis oly tanult esztétikus, aki rendületlen komolysággal fogja föl hivatását és mivel minden eszméjébe elmélyed, olvasójától is jogosan követeli meg az elmélyedést, büszkén tekinthet két kötetére: ez férfimunka volt.

Érdemét elsőül a merész koncepcióban, a grandiózus összefoglalásban látom: éles szemmel és nyugodt ítélettel állapította meg a dráma helyét a szellemi fejlődés egyetemében és megtalálta magának a drámának fejlődésében azokat a felsőbbbrangú szociológiai, kulturális és gazdasági tényezőket, amelyek nélkül a természettudományos módszerrel dolgozó esztétika meg sem élhet. Vannak meghatározásai, amelyek halomra döntenek minden régi elméletet és kiindulópontjaivá lehetnek új fölfogásoknak. Itt elsősorban a német klasszikus dráma és a francia tendenciózus dráma értékeléseire gondolok. De új összefüggés fényében jelenik meg nála Hebbel egész költészete is, és kísérlete Ibsen magyarázatára érdekes és eredeti, ha nincs is minden vitának fölötte.

Hogy a Henry Becque degenerált, fáradt pesszimizmusát, Strindberg impotens etikáját a naturalizmus jelszava kedvéért egy kalap alá vonja az osztrák népszínműíróval, azt nem szeretem. Természetes, hogy föladatát megkönnyíti, ha szkematikus elrendezésére törekszik az anyagnak. De ez az eljárás mégis csak kényelmes és nem egyúttal pragmatikus. Pedig a belső okfejtés szigorúsága dolgában ez az erős logikus különben elkényeztetett bennünket. Annál becsebb Shaw Bernardra vonatkozó értéktétele, pompás Hauptmann-arcképe, a legújabb németekről elejtett egy-két szatirikus, finom, kiélezett megjegyzése.

Nem egyenletes ez a könyv. Mire a szerző a végére ért, a magyarokhoz, szemmel láthatóan kimerült. Sommás kritikája a mieinkről bizonyára heves ellentmondást is fog támasztani egyrészt a szerző miatt, akinek neve ma már elismert itthon és a külföldön, másrészt az auctoritas loci¹ miatt, ahonnan megszólalt. De azért mégis nagyértékű munka ez. Magyar író ilyen rengeteg területet még nemigen tekintett át. Az övéhez fogható fegyverzettel sem jelent meg aránylag ennyire ifjú korban. A modern dráma fejlődése — annyi fájdalmas és kiábrándító tapasztalás után — nem

érdekel bennünket akkora mértékben, mint ennek az esztéta tehetségnek fejlődése. Egyetlen készséget kell még meghódítani, hogy meghódítson mindnyájunkat: a stíl világos, közvetlen egyszerűségét. Most még nagyon is összetorlódnak gondolatai, egymásba kapcsolódnak eszméi, összebonyolulnak az ideák kusza szálai. Az évek meg fogják hozni neki a kifejezőképességet, az átlátszóságot, az ékesszólást, a formai csiszoltságot; nekünk pedig azt a mély, tartalmas, a dolgok és emberek lelkébe alászálló bűvart, akire irodalmunknak oly régóta szüksége van.

(Sn.)

33. A MODERN DRÁMA

Lukács György nagyarányú, két kötetes munkája, mellyel néhány év előtt pályadíjat nyert a Kisfaludy Társaságnál, most jelent meg a társaság kiadványainak során. A könyv, mely a maga széles arányaival, anyagának bőségével és elmélyítésre való törekvésével úgyszólván magában áll mai irodalomfejtő irodalmunkban, a modern dráma fejlődésének történetét akarja megrajzolni széles alapon, az összes tartalmi és formai szempontok figyelembe vételével. Első része a drámára általában és a modern drámára vonatkozó elvi kérdéseket igyekszik tisztázni, aztán megállapítja a modern dráma előzményeit a német klasszikus drámában és a Dumas-Sardou-féle francia iránydrámában. Tulajdonképpen tárgyába az első kötet harmadik könyvében fog bele. Heroikus korszaknak nevezi a modern dráma első korát, melyben Hebbel és Ibsen a hősei, e két nagy drámaíró egyéniségét, munkáinak tartalmi és formai problémáit részletesen elemzi. A továbbiak során mind közelebb jut a mai drámához: a naturalizmusról szól a drámában, melyet a Goncourt-ok, Zola, Becque, Strindberg képviselnek, a parasztdrámáról és két fő képviselőjéről, Anzengruberről és Tolsztojról, a berlini és párizsi szabad színpadokról s ezeknek a drámai irodalomhoz való viszonyáról. Megállapítja a naturalizmus lehetőségeit és határait, s leírja azt az utat, melyet a dráma a naturalizmusból való kibontakozás felé tett az impresszionizmuson és lírai naturalizmuson, a Maeterlinck-féle dekoratív stilizáláson át. A mai helyzetet mint a nagy dráma felé vezető utat tárgyalja s az utolsó fejezetben megrajzolja a legújabb magyar drámai irodalom rövid összefoglaló képét. A tárgyalás során csak azokkal a drámaírókkal foglalkozik, akik a fejlődés szempontjából jelentenek

valamit, nem szól azokról, akik csak régi stílusok visszhangoztatói, sem azokról, akik egyes kiemelkedő kortársaknak epigonjai. A műfaj fejlődését akarja tárgyalni, ezért a drámai forma a legfontosabb szempontja s csak az fontos neki, ami ebből a szempontból figyelemre méltó. Módszere irodalomszociológiai, a formát mint szociális jelenséget fogja fel, s e módszerrel megkeresi a dráma szociális gyökereit és kapcsolatait. Fejtegetései igen széleskörű tájékozottságot és filozófiai elmélyedésre való törekvést árulnak el, de egyúttal erős függést is a legújabb német esztétika kategóriáitól és szellemétől. Nagyon sok tanulságos és figyelemreméltó dolgot mond el, de sokszor próbára teszi az olvasót előadásmódjának homályosságával. Mindig érezni, hogy csak nagy küzdelemmel és ekkor is inadekvát módon tudja gondolatait kifejezni, a küzdelem közben gondolatainak színéből és lendületéből – sokszor tartalmából is – sok elvész, egész felfogása inkább körvonalaiban sejtethető, mint határozott vonásokkal az olvasó elé állított. Gondolkodásmódja annyira absztrakt, hogy csak nehezen tűri a szavakban való konkretizálódást. Az írónak ez a hiányossága megnehezíti az olvasó dolgát, de nem veszi el a könyvnek, mint erős és nagy szellemi munka, nagy ismeret és buzgó érdeklődés eredményének tagadhatatlan érdemét.

34. LUKÁCS GYÖRGY: A MODERN DRÁMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE

E munka bizonyos jogos várakozást ébreszt. A Kisfaludy Társaság, mely nem nagyon bőkezű a pályaművek dicséretében, igen kedvező bírálattal költötte fel a figyelmet. Valóban ilyen terjedelmes munka s ennyire közérdekű és nagyszabású tárggyal foglalkozó, nem gyakori esemény a magyar könyvpiaccon.

Az előszó világosan teszi fel a tárgyalás alá kerülő kérdéseket, de annál kevésbé világosan magyarázza meg. A modern dráma létrejöttét akarja előadni, s e gyakorlati kérdés a megírás közben mindinkább elméletivé vált. Hangsúlyozza – itt először, de aztán véges-végig – a stílus-kérdést, mely szerinte elsősorban szociológiai kérdés. A szerző is tudja, hogy a stílus-kérdés a forma viszonya az anyaghoz, de úgy látszik, szerinte a forma lesz a fontos, melyben a modern dráma megjelenik, s az anyag, melyet

megjelenít, csak alárendelt jelentőségű. Aláhúzza, hogy fejlődéstant fog adni, és igen helyesen megjegyzi, hogy a gazdasági viszonyok hatását csak közvetettnek s mellékesnek tartja. Így csak helyeselhetjük a szociológiai szempontot, mert nem kell félnünk, hogy gazdasági szempontból fogja nézni az evolúciót. Nem tárgyalja az olyan írókat, akik a régieket utánózzák, akik nem irodalmi értékűek, s mellőzi a dialógus formában írott, bár értékes, lírai alkotásokat. (Ezekre ugyan néha mégis kiterjeszkedik.) Erről vitatkozni lehetne, de végre is e szemponthoz joga van. Azonban kijelenti, hogy epigonokkal se foglalkozik, még ha a leghíresebbek is, mint p.o. Gorkijjal, a Hauptmann, és Rostand-nal, az Hugo epigonjával. Már ez képtelenség. Mindkét író még mindig eléggé önálló minden külső hatás mellett is. Ilyen szempontból az írók felét ki lehetne rekeszteni bármely műfaj fejlődéstanából. Puskin Byron nélkül nem írta volna meg az *Anyégit*, s mégis micsoda képe volna a modern epika történetének Puskin nélkül? Még megnyugtató a szerző, hogy szigorúan ügyel a munka történelmi hangjára, s előszava keltezéséből megtudjuk, hogy Berlinben van, a nagy német birodalom gócpontjában, a kultúra éltető sugarainak ragyogása alatt, ahonnan sasszemmel nézheti végig az egész rengeteg mezőt, amelyre világot fog vetni.

Teljesen német hatásra vall (az újabb német esztétikusokat idézi is derűre-borúra), hogy súlyos elvi kérdésekkel kezdi a munkát. „A dráma olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó megtörténések által.”¹ Tehát az összes irodalmi műfajok közt a dráma jellemzője, hogy erős hatást akar létrehozni s hogy összegyűlt tömegre van szüksége, másképp nem lehet dráma. Azonban e szerint a regény is dráma, ha hatásos felolvasót kap valamely nagy teremben, sőt a cirkuszi bohóctréfa is, ha tartalmát írásba foglalják. Mert hiszen mindezek emberek között játszódnak le. Csakhogy e furcsa és tág meghatározás után összecsorítja a hurkot. A drámához tett és küzdelem kell, a drámai ember mindig típus, bukása szükségszerű, az aránytalan küzdelem nem lehet drámai, s a tökéletes dráma csak tragédia. Sőt szerinte Prométheusz se tragikus, mert hiszen felsőbb hatalmakkal küzd, se Ibsen Oswaldja, ki örökségül kapta halálos kórját. Mi ugyan tragikusnak érezzük a küzdelmet az elvont hatalmakkal szemben is, ha a küzdelem maga az. Nem záránk ki Guiscard Róbertet, sőt az „epigon” Rostand szeerencsétlen reichstadti herceget se, aki két végzetes öröksége közt – apai részről a nagyrahatottság, anyai részről a gyöngé lélek és gyöngé testalkat – igazán küzdve pusztul el.

A modern dráma elméletére térve, hangsúlyozza, hogy a modern dráma az első, mely nem a vallásosság talajából nőtt fel, s hogy most már, úgyszólván, elváltak az irodalom s a színpad. Ez nem választaná el a régebbi drámától. A vallásos elem csak a görög dráma kezdkorában s a középkor misztériumaiban eleven. Ami meg a színpad s az irodalom ellentétét illeti, az is elég régi s elég természetes. Lukács ugyan maga is szükségesnek tartja ama híres definíciójában az „összegyűlt tömeget”, de már régi írók panaszkodnak a nagyközönség zsarnokságáról és nemértéséről. Nézzük meg csak Arisztophanész *Darazsaiban* a parabasist, vagy *Troilus és Cressida* előszavát (a legrégebbi, 1609-iki kiadásét): e darabot „... még soha sem tapsolták ki a színpadon, a csöcselék kezei sem cibálták meg ... Ne utasítsátok el, meg se vessétek, mert nem szennyezte be a tömeg gőzös lehelete”.

Azt hiszem, hogy dráma és színpad egymással mindig összeköttetésben fognak maradni, habár a nagyközönség sokszor igazságtalan is ítéleteiben. Lukács maga is elismeri, hogy mind a francia, mind a német „szabad színpadok” kudarcot vallottak. A modern drámának talán legelső jellemző vonása, hogy az élet talajából fakad. Egyúttal sokszor iránydráma is kétségtelenül, de nem mindig. Azonban tendencia nélkül is felöleli az összes kérdéseket, melyek a modern embert foglalkoztatják, s lefesti az egész mai társadalmat. Ebben álltörténeti jelentősége. Azután a régi, egyszerű és nagy vonások helyébe a legaprólékosabb részlet- és környezetrajz lép. Végül pedig úgy megszaporodnak a drámai művek különböző fajtái, hogy bajos volna a régi skatulyákba osztani őket. Nem vész el a történelmi dráma sem, de modern eszközökkel dolgozik: realitással és analízissel. Nem hiányzanak a törekvések a régi drámához való visszatérésre sem, s egyes írók nagyot alkottak e nemből is. Végül pedig a teljes naturalizmus ellenlábásul megjelennek a filozófiai, szimbolikus stb. darabok. Ezek a fõszempontok hamarjában összeszedve, azután következnek a különböző stílusok történelmi (vagy mondjuk: szociális) fejlődése.

Mindezekből Lukács érzi a lelki analízis fontosságát s azt eléggé hangsúlyozza. Ellenben a társadalmi részletrajzzal úgy van, mint a szembe-kötõsdít játszó gyermek, aki nem tud valakit megfogni. Tízszer is elmegy mellette, mégse ütközik belé. Tárgyalja a modern dráma sokféle megnyilatkozását, de makacsul nem akarja elismerni, hogy a különböző formák öncélok az illetõ íróknak: Lukács mind csak azon rágódik, hogy minden modern író a nagy tragédiát s a visszaléphetetlenül tragikus embert keresi. Aki nem találja meg, kátyúba jutott. Soha gazdagabb, szab-

dabb fejlődésű műfajt, mint a mai dráma, nem próbáltak szorosabb ketrecbe zárni.

Amint az első paradoxonra rábukkan, egyre-másra gyártja őket. Hogy a jellem a modern drámában többet jelent, mint a régiben és kevesebbet. Hogy a dialógban mindinkább mellékessé válik az, amit mondanak, azzal szemben, amit nem lehet kifejezni stb. Esetleges vagy jelentéktelen stílusbeli különbségeket sorol fel jellemző vonások gyanánt. Hogy a modern drámában nincs bizalmas jó barát (confident), nem kell intrikus, a hős egyedül áll, hogy a patológiának nagy szerep jut stb. Vajon? Hauptmann *Szegény Henrik*jében nincs ott a hős mellett a hűséges Hartmann, Hartleben *Rosenmontag*jában nem áll-e Hans mellett Harold, mint Püladész Oresztész oldalán? Ibsen drámái nincsenek-e tele intrikusokkal? *A népgyűlölő* Stockmannja hiába emlegeti a magányos ember erős voltát, ott vannak mellett rajongó hívei: a leánya merg a jámbor hajóskapitány. Hamletnek van Horatiója, de a rettenetes Macbeth rémesen egyedül van, s Buckingham elhagyja Richárdot, mikor ez csúszni kezd lefelé a tragikum lejtőjén. Euripidész drámái valóságos kórház: idegbajosokkal, eszelősökkel, örvongókkal tele. Ezek mind esetleges és egyes esetek s semmi helyük az elvi kérdések között.

Az előszó történelmi hangjával sehogy sem fér össze, hogy kiket tárgyjal és kiket nem. Már ezt említettem, kénytelen vagyok újra felhozni. Epigonokról hallottunk? Szabad tudnom, kit utánoz Björnson? Echegaraynak a neve sem fordul elő benne, aki *A nagy Galeotto* előjátékában a modern drámának mesteri meghatározását adja, s aki minden ízében eredeti. Giacosa, Butti csak nevek e könyvben, Rovetta, Bracco még nevek sem. A francia drámairodalom nem egy csillagja köszöni meg, hogy éppen felemlítik. Az egyes darabok esztétikai értékéről mindig lehet vitatkozni, de vannak nevek és dátumok, melyeket elhagyni csak a történelmi felfogás teljes mellőzésével és a legnagyobb elfogultsággal lehet. Ime néhány belőlük: Echegaray: *A nagy Galeotto*, Sudermann: *A becsület*, Lavedan: *Priola marquis*, Gorkij: *Éjjeli menedékhely*, Rostand: *Cyrano de Bergerac*. Ezeket nem tárgyalni lehetetlen. Ilyen zavaros elvi nézetek és ekkora elfogultság mellett igazán vakmerőség a modern dráma fejlődését megírni.

Ime, hogyan taglalja a szerző a könyvet: Az elvi kérdések után következnek a történelmi előzmények, ezeket részint a német klasszikus drámában, részint a francia iránydrámában keresi. A heroikus korszakot Hebbel és Ibsen képviselik. Aztán jön a naturalizmus s a kibontakozás a natura-

lizmusból, a végén odacsapva a vígjáték s a tragikomédia igen kurta tárgyalása. Végül az irány a nagy dráma felé. Ám lássuk ezeket egyenként.

Hogy a modern dráma előfutárait Lessingben, Goethében, Schillerben, Kleistben és Grillparzerben keresi, teljesen önkényes. A modern dráma egyes jelenségei itt is, ott is felmerülnek. Hamlet a lelki analízis egyik legtökéletesebb példája, s a társadalmi szatíra megvan a *Figaro lakodalma*-ban. Nincs rá időnk, hogy kimutassuk, micsoda furcsaságokat magyaráz ki Lukács e nagy német írók drámáiból, csak a végső következtetést vonjuk le: A későbbi idők minden kérdése felmerül bennük, de a drámai forma miatt nem adhattak rá feleletet. Azért is ez igazán nagyok csak az új dráma előkészítői. Tehát bevégzett pályájuknak az az értéke, hogy előkészítették Hebbelt. Bármilyen magasra helyezzük is Hebbel értékét, ilyen tökéletlenséget mégse volna szabad leírni.

A francia iránydráma is történeti előzmény. Makacsul vonakodik belátni a társadalmi életrajz és iránydráma jelentőségét. Nem, szerinte Dumas fiús, Augier még kívül állanak a modern drámán. Különben nem is ismeri el őket, mindössze technikájukat méltányolja, mely hosszú időn át uralkodó volt. Lukács azt is elismeri, hogy Ibsen sokat vesz át e technikából, s aztán nekigyürkőzik bebizonyítani, hogy e híres technika milyen sablonos és ügyetlen. Bókol a franciák végsőig kiélezett dialektikája előtt, hogy egy újabb paradoxont vessen oda: ez a dráma mégis antidialektikus. Az író mélységesen lenézi őket s különös gyönyörűséggel idézi Zola ítéletét az Augier *Fourchambault család*járól, mely először is nem igaz, másodszor léhaság. Hogy Dumas-ban is volna valami mélység, nem hinné el. A *Francillon* évtizedek családi életének hatalmas, mély és keserű tükörképe (l. Alexander Bernát szép kritikáját legújabb felújításakor. Budapesti Hírlap, 1908. 243. sz.). Pedig még arról is beszélhetnénk, hogy micsoda eleven erővel tárja fel Sardou Párizs kalandor népének ideges, lüktető és romlott életét a *Fernande*-ban, az *Odette*-ben, s hogy *A jó barátok*ban molière-i élességgel rajzolja ki egy örök emberi tárgyról szóló vígjáték alakjait.

Egyáltalában csodás elfogultsággal nézi le a francia drámaírókat, teljesen a divatos német kritikusoknak hódolva. Mindössze néhány realista regényíró ismert el, akiknek drámai művei — maga is bevallja — elszigetelt kísérletek maradtak. Sejtelve sincs a francia dráma legutóbbi fejlődéséről, vagy jobban mondva, nem akarja meglátni. Az íróknak csak kezdetét mutatja fel, aztán kijelenti, hogy nem bírtak semmire se menni s vagy elkeseredtek vagy visszatértek a régi sablonhoz. Lukács érdeklődése meg-

szűnik irántuk. Nem érdekli a kommunizmus (Donnay és Descaves: *A Claire*), a szocializmus (Bourget: *A barrikád*), a vallási kérdés (Lavedan: *A párba*), a nőkérdés (Wolff és Leroux: *A lilium*) drámai megnyilatkozása.

Ahogy ezek iránt nem volt érzéke, úgy nincs Tolsztojnak *A sötétség országa* iránt sem. Csak külső hatását ismeri el. Szerinte az egész vázlatos és kezdetleges munka. „... teljes sötétség – úgymond – ahol vakítóan ragyog Ákimnak számunkra végtelenül gyöngé világossága.”² Mit tesz ez a gyöngé világosság? Azt teszi, hogy a dráma hőse, a bűnös ember önként, a keresztényi bűnbánat hatása alatt megalázkodik s nyilvánosan megvallja minden gaszágát. Nekünk ez fényözőn a dráma sötétjében, s ha valakinek ez „végtelenül gyöngé világosság”, az – bocsánatot kérek – szomorú önvallomás.

Ahol ennyi fogalomzavar, meg nem értés és elfogultság van, ott nem remélhetünk egyebet, mint legalább színes és jellemző arcképeket azokról az írókról, akiket a szerző is méltányol és bőven tárgyal. Nos, hát még azt sem kapunk. Nézzünk csak a szemébe annak a hihetetlen bőbeszédűséggel és nehézkesen írott arcképnek, melyet a két hősörről mutat be.

Hogy Hebbelben keresik a modern dráma legelső képviselőjét és Ibsen mesterét, újból divatos szólam, melyet előbb be is kellene bizonyítani. Hebbel kétségtelenül nagy író. Nem mindig harmonikus, mert realizmusa és magasan szárnyaló filozófiája sokszor összeütkezik, stílusában van valami kemény, valami merev. De alakjai hatalmasan kidomborodnak, hőseit mindig el tudja mélyíteni s a tragikum iránt csodás érzéke van. Lukács főérdeméül a tragikai szükségszerűséget jelöli ki, ami bizonyára megvan Hebbel legtöbb darabjában, de ebben nem ő az egyetlen. A helyzet végre is a Hebbel drámáiba is belejátszik, mert a *Mária Magdolna* drámája félreértésen indul meg, s Demetrius se lenne okvetlenül tragikus hős, ha idejekorán tudja meg fattyú voltát. Ez nem fontos, mert az esetleget nem érezzük, de Lukács annyira állítja, hogy Hebbelnél nincs esetleg. Hebbelnél szerinte csak szükségszerűség van, tehát morál sincs, jó ember se, rossz ember se. Ennyire nem érti meg Lukács legkedveltebb íróját. Szerinte Holofernes csak olyan erkölcsi alapon áll, mint Judit. Pedig Heródest is az erkölcsi alap elhagyása súlyeszi a teljes bukásba, s a *Gyges gyűrűje* a barátság és a szerelem legideálisabb, leggyöngédebb felfogását lehel. Nevetséges Hebbelnél a morális értékelés nem-létéről, nihilizmusról beszélni. Csak a Nibelungok tragédiáját üssük fel, meglátni, hogy az egyetlen gondolat, amelyet nem az eposzból vett át, a keresztény hit szerepe, mely világosságot gyújt a barbár, sőt mítikus hősök világába. Főképpen

a Siegfried temetésére célzok. Hebbel legtöbb drámája a tragikum lesújtó és mégis harmonikus hatását hagyja hátra, ellenben kemény és szűkszavú dialógusa nincsen semmi rokonságban a Schiller retorikájával, amint Lukács hiszi. Ezt a szétfolyó arcképet paradoxon vezeti be (Hebbel tragikus költő volt, mielőtt csak valamit is írt volna), paradoxon végzi be (vele kezdődik a modern dráma, még ha vele végződne is).

Ibsenről nem kevésbé hamis képet rajzol. A modern dráma legjelentősebb alakja Ibsen. Először is valódi forradalmi módon repesztette szét a régi dráma kereteit, másodszer neki volt a legnagyobb hatása. Az egész társadalmat tollára vette s rásütötte a hazugság bélyegét s amelletts céltalannak mutatta be a javítók kísérleteit. Ez a nihilizmus a kor szelleme, s óriási hatásának ez is egyik oka. Mindebből Lukács nem lát meg semmit. Az imént Hebbelre toltat rá Ibsen jellemvonását: a morális elem nemlétét, most meg Ibsenre fogja, hogy folyton moralizálással zavarja a hangulatot. Kiemeli, hogy megtanulta a franciák kitűnő technikáját, de mindjárt lerontja e dicséretet azzal, hogy Ibsen sablonosan formálja meg darabjait. Főleg az alakjait eltávolítja a dráma végén. Végre is minden józan író azt teszi. Azzal vádolja a legridegebben logikus drámaírókat, hogy a véletlennek szerepet juttat. Két igen rossz példával igyekezik bizonyítani. Pedig ha a Skule király bukása véletlen *A trónkövetelő*kben, akkor mindegyik rá lehet fogni ugyanazt. Szerinte Ibsen csak későn érkezett a Hebbel magaslatára, ő is kátyúba került, s a belőle kiinduló utak sehová se vezetnek. Pont.

Hauptmannnak még ilyen arcképet se lehet összeszedni, mert háromfelé van darabolva. Egyedül Maeterlincknek és Shaw-nak van valamelyes szemléltető képe.

És mi mindezeknek az eredménye? Az új, nagy dráma felé vezető utat a legújabb hipermodern német drámaírók jelölik. De lehet, hogy e keresés is hiábavaló lesz. Szóval a drámának az a gyönyörű, igazán buja virágzása, amely a múlt század második felében hajtott ki, mind csak kísérlet a nagy Ismeretlen felé. Talán csak a bölcsek követ vagy a Szent Grált hajszolják ... Mégis megállapít két irányt: egyik közeledik a tragédiához, másik távolodik tőle. Lehetséges, hogy eljön még valaki, aki e kettőt egyesíti. Isten éltesse! Az fel fogja találni a fából vaskarikát is. Valóban, ha valakit a modern dráma érdekel, Voinovich Géza rövidke cikkéből többet fog tanulni (Budapesti Szemle, 1900. 103. k.).

Félve nyitunk rá az utolsó fejezetre, mely a magyar drámairodalomról szól. Nem rajzolja a magyar dráma igazi fejlődését, csak egyes írókat fej-

teget. Megtudjuk e könyvből, hogy Katona nagy talentuma is csak epikai építményt tudott összeeskábálni, s hogy Madáchnak se volt minden mélysége ellenére se eleven filozófiai kultúrája. Hát hiszen a papiros türelmes, mert az a természete. De nem kevésbé türelmes a Kisfaludy Társaság könyvkiadó bizottsága.

Az író hangsúlyozza, hogy csak a főtípusokat jellemzi. Talán a magyar népszínmű (Szigligeti, Tóth Ede) mégis belekerülhetett volna e réven. Hagyján! Vörösmarty *Csongor és Tündéjét* kellőképpen és helyesen méltatja, de ez a kis oázis alig képes megvigasztalni. A kihagyottak közül még a Bartók Lajos éles, jellemző tehetségét reklamálhatnánk, s a Somló Sándor *Thökölyje* a maga tömegjeleneteivel bizonyára van olyan modern, mint Bródy Sándor szennyese *Király-idilljei*. Lengyel Menyhért darabjainak értékét a kellő mértékre szállítja le, de mit ér ez is, mikor olyan komoly írók drámáit, mint Ferenczy Ferenc vagy Szemere György, együtt tárgyalja a Szomory Dezső fércműveivel?

Megírva az egész könyv végtelenül fárasztóan, érthetetlenül és magyartalanul van. Felmentve érzem magamat az idézetektől, mert e tekintetben Lukács György már némi hírre tett szert.

Kissé hosszasan foglalkoztunk e könyvvvel, de szét kellett szedni ízekre és rostokra, hogy megtaláljuk, miért koszorúzta meg a Kisfaludy Társaság. Mégse találtuk meg. Talán az író szorgalmát, olvasottságát méltányolták. Mert kétségkívül tanult ember. De nincs a világon az az olvasottság és szorgalom, amely elleplezze az írói és ítélői tehetség teljes hiányát. (Budapest.)

Vértesy Jenő

35. LUKÁCS GÖYRGY: A MODERN DRÁMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE

A *Kisfaludy Társaság Könyvtárában* mindeztideig többnyire igen értékes művek láttak napvilágot: a világirodalom számos remeke, több becses szépirodalmi munka s olyan irodalmi tanulmányok, melyeknek szerzői – Erdélyi János, Imre Sándor, Péterfy Jenő, Salamon Ferenc – igazi kiűnőségei a magyar kritika történetének. A Társaság legújabb esztétikai

kiadványát, Lukács György két kötetét már kéziratban a Lukács Krisztina-féle díjjal koszorúzták a bírálók. Azóta a szerző még egyszer átdolgozta jutalmazott pályaművét: s bírálói tanácsai szerint sokat javított és bővített munkája minden fejezetén.

Érthető érdeklődés fogadja e két kötetet. Lukács György ti. szerencsétlenül indult meg esztétikai pályáján. *A lélek és a formák* című kötete, mely 1910-ben jelent meg, gyöngé Karren¹-utánezat, [!] formailag és tartalmilag egyaránt lapos és zavaros próbálkozás. Egy nagyolvasottságú esztétikus kiforratlan gondolathalmaz. Annál nagyobb a meglepetés, hogy szóban forgó pályaművével jutalmat nyert a Kisfaludy Társaság pályázatán. Mindenesetre sokat kellett fejlődnie, hogy első, sikertelen szárnypробál-gatásától eljusson a Kisfaludy Társaság koszorújáig.

Lukács György ebben a művében a modern dráma fejlődésének történetét akarta feltüntetni. Jól értsük meg, a fejlődés történetét akarta adni, de ezt is csak egy szempontból vizsgálva: a forma, a drámai stílus szempontjából. Szabatosabban meghatározva, a modern dráma *formai fejlődésének* történetét iparkodott megírni. Vizsgáljuk meg, mennyiben sikerült neki e cél elérése.

Legfeltűnőbb művében, hogy sem fejlődést, sem történetet nem találunk benne. Mi az irodalmi fejlődés? Kimutatása annak, hogy valamely irodalmi áramlat mennyiben folytatta a régit, mit vett előzőitől és mit tett hozzá újat. Mi a történet a mi esetünkben? Nem más, mint a fejlődés körülményeinek, az egyes irodalmi áramlatok keletkezésének és elmúlásának feltüntetése és egyúttal magyarázata. Azt hiszem, Lukács György ezt éppen olyan jól tudja, mint bárki más, de úgy tesz, mintha szándékosan látná másképp feladatát. Nem adja a modern dráma fejlődésének történetét, mert a fejlődés története tulajdonképp annak a kimutatása, miképpen használta fel az egyik irodalmi áramlat a másik eszközeit, miket hagyott el belőlük és miket tett maga hozzá. Az egész tulajdonképp pozitívumok feltüntetése. Lukács ezzel szemben csak negatívumokkal dolgozik. A különböző irodalmi áramlatoknál sohasem azt keresi, miképpen függenek azok össze az előttevalókkal és az utána következőkkel, hanem mindegyiket egy általa ideálként felállított nagy költői dráma kellékeivel állítja szembe, vagy jobban mondva kutatja, mennyiben közelítik meg az egyes áramlatok, sőt egyes alkotások is az ő drámai ideálját. Ebből a szempontból tekint végig külön-külön az újabb drámairodalom egyes áramlatain. Minden egyes fejezet végén kénytelen megállapítani, hogy az az út, amelyen az illető irány a drámai ideál megvalósítását ke-

reste, nem volt az igazi; minden kísérlet csődöt mondott, egyedül a legújabb német íróknál talál némi közeledést az ő ideáljához, ami különben egészen természetes is, mert hiszen az ő elméletük és működésük (Paul Ernst) szülte tulajdonképp Lukács drámaesztétikáját. Az egyes irányoknak ezek szerint soha sincs folytatásuk, mindegyik újból kezd a küzdelmet, anélkül, hogy elmé, és így minden erőfeszítés a fejlődés számára csak negatív eredménnyel jár.

A dolgok ilyenféle látásából egy másik nagy hibája ered. Könyve összefüggéstelen fejezetekre oszlik. Hiányzik belőle az, amit ő legjobban kifogásol nem egy drámában – a végiggondoltság. Nem tudja anyagát összefüggő nagy egésznek elképzelni, hanem csak a részleteket látja, mindig csak éppen azt a csoport íróit és művet látja összefüggésben drámai ideáljával, amelyikkel éppen foglalkozik. Ha ilyenkor másfelé tekintve, másokat is belevon összehasonlításába, pillanatnyi érdekében rendesen alább szállítja azok jelentőségét, rendesen dialektikai fogásokkal és mélynek látszó, semmitmondó szörszálhasogatásokkal hozza ki győzelmesen tételeit. (Ilyenek erőlködései annak bizonyítására, milyen nagyok a különbségek Shakespeare és a modern dráma között.) Az egész munka felépítése belső egység nélküli és teljesen mozaik. Esszék gyűjteményének lehetne nevezni, és közöttük vannak eléggé sikerült esszék is. Az egész tekintve azonban, e belső széthullás rendkívül zavaró és nagy hiba.

Valami rendet mégis találunk e könyvben. Ha nem is alkotják szervesen összefüggő fejezetek, össze-vissza mégsem tárgyalhatta volna a modern drámát, valami csoportosítást mégis kénytelen volt létesíteni. Irodalmi irányok szerint csoportosítja művét. Csoportosítása tehát időbeli. A térbeli szempontot, ahol lehet, mellőzi. Ezért kénytelen a német dráma után a francia iránydrámát, utána Hebbelt, majd pedig Ibsent, vagy a naturalista kísérletek után Anzengrubert és Tolsztojt tárgyalni, holott előbbi a fejlődésre alig volt hatással. Az időbeli szemponthoz való ragaszkodás a térbeli mellőzése mellett tehát disszonanciát hoz e műbe. Ugyanez a szempont még másképpen is zavarólag hat. Ott, amikor a legkülönbözőbb nemzetek íróit, akikben némi hasonlóságot lát, összehozza egy fejezetben, holott közöttük semmiféle tényleges fejlődésjogosított kapcsolat nincs. Ilyen, amikor Anzengrubert és Tolsztojt, vagy Donnayt, Curelt, Capust, Schnitzlert, Hauptmannt stb. tárgyalja együtt. Ilyen csoportosítás mellett a fejlődés kidomborítása már eleve is egészen lehetetlen. Pedig a megoldás nagyon egyszerű lett volna. A fejlődés helyes feltüntetése a helybeli és időbeli szempont együttes alkalmazása ve-

zetett volna. Hisz Lukács maga is megállapítja, hogy egységes mai drámáról nem lehet beszélni; a mai drámák különválnak, nem alkotnak egységes irányt. Teljességgel különválnak a német és francia dráma. Maga ez a körülmény is jogossá tette volna külön a germán és külön a román dráma tárgyalását. Az ilyen felfogás mellett nagyon könnyen meg lehetett volna oldani a problémát és belső összefüggést csakis így lehetett volna létrehozni.

Mivel Lukács ezt szándékosan mellőzte, de műve anyagában mégis akar valami összefüggést teremteni, kénytelen lépten-nyomon utalni a már előbb elmondottakra.

Ismétlem: mint egész, Lukács műve teljesen elhibázott. Egyrészt nem váltja be, amit a cím és előszó ígér, másrészt hiányzik belőle a belső szerkesztés és szoros összefüggés.

Lukács munkáját drámaelméleti fejtegetésekkel kezdi. Először általában a dráma elméletét adja, annak összes sajátosságait tömegművészet voltából származtatva, majd pedig a modern dráma: a polgári dráma elméletével foglalkozik. Ez a rész tele van elmés fejtegetésekkel, helyes megfigyeléssel és gyakran figyelemreméltó gondolatokkal. Ez nevezhető a munka legsikerültebb részének. Mindamellett egy nagy hibája van. Nem tudja kikerülni az elméleti fejtegetések során, hogy igen sokszor érthetlenné ne váljék. Ha magára az egész munkára sem foghatjuk rá a legjobb akarat mellett sem, hogy szerzője jó stilisztza, vagy még azt sem, hogy tud magyarul, ebben a részben e hibái egyenesen szemet szúrnak: a lehető legnagyobb pongyolaság (mellékmondatok egész önállóan való használata; állítmány nélküli mondatok, stb.), a napilapok nyelvének és terminológiájának hatása (*meglátások, megtörténések, megérzések, elgondolások* stb.), az idegen kifejezések légiója. Találomra megszámláltam a 21. l. idegen szavait, éppen 17 idegen kifejezést találtam. [Nem ritkák az ilyen mondatok sem (37. l.): a sors *technikai ekvivalense* a drámában egyedül a *situáció* lehet.] Mindenütt nehézkesség és homály.

Lukács szerint a modern dráma a polgári dráma. A „polgári” szót azonban meglehetősen tág értelemben kell vennünk, mert hiszen belefoglalja nemcsak a parasztdrámát, hanem a naturalizmus szocialista drámáit is. Így a „polgári dráma” elnevezés általánosságban csak a régebbi heroikus drámával való szembeállítást jelenti. Mivel a modern dráma megkülönböztető jele éppen polgári volta, Lukács azt gondolja, hogy a dráma történetének tárgyalását ott kell kezdenie, ahol az először lép fel az irodalomban, és ezért a drámát Lessingtől kezdve tárgyalja. Ebben Lu-

kácsnak egy nagy tévedése rejlik. A polgári világ, mint a dráma tárgya annyira külsőleges, hogy ettől számítani a modern dráma fejlődését kissé merész dolog, és nem vezet semmi egységes megállapításra. Ebből a szempontból véve a dolgot, Lukácsnak csak az igazán polgári drámát lett volna szabad tárgyalnia, ki kellett volna hagynia Goethe és Schiller javarészt, Kleistet, Grillparzert, sőt *Mária Magdolna* kivételével még Hebbelt is, hogy csak a legfőbbeket említsük, de viszont el kellett volna vezetni a polgári drámát egészen eredetéig, Diderot működését, sőt régebbre visszamenve, Terentiust is bele kellett volna művébe vonnia. Lukácsot — állítólag — mindig belső szempontok vezetik, és így csak ügyetlenség részéről, hogy ennyire külső okból indulva állapítja meg tárgyalása határpontját.

A modern dráma belső lényeges jegyeiként a „historizmust” és „individualizmust”, továbbá a patológiát állapítja meg. Ezeket a momentumokat kellett volna visszafelé követnie, megállapítva eredetüket és folytonos fejlődésüket. Ezáltal szemlélhetővé tudta volna tenni a modern dráma fejlődését és kialakulását. Művét tehát ott kellett volna kezdenie, ahol e három tulajdonság először lép fel: Shakespeare-nél. Ezt maga Lukács György is érzi és ezért mindenképp igyekszik minél messzebbre vinni egymástól Shakespeare-t és a modern drámát. Ahol csak lehet, elválasztó különbségeket állít fel közöttük. Elválasztásai közül találomra rámutatok kettőre. Szerinte a renaissance drámája az individuumok drámája, a mai az individualizmusé (149. l.); egy másik helyen élesen megkülönbözteti a régiek (görögök és Shakespeare) patológikus eseteit a mai drámákétól és ezekre példákat is hoz fel (190. l.). Ezekben az elválasztásokban azonban hiba van: nem veszi tekintetbe a fejlődést; bizonyításaival szándékának épp az ellenkezőjét éri el: mind arról tanúskodnak, hogy a modern dráma sajátságai valamivel primitívebb alakban már Shakespeare-nél is megvoltak és azóta fejlődtek tovább. Az individualizmus drámája ma lehetetlen volna, ha Shakespeare meg nem írta volna az individuumok drámáját; ha Macbeth és Ophelia nem is ősei a modern patológikus hősöknek, Hamletben mindenesetre fellelhetjük ezt. Többi bizonyításai, melyekben e különbséget Shakespeare és a modern dráma között feltüntetni igyekszik, mind egészen ilyenek. A modern drámának Lukács által megállapított sajátságai alapján az egyedül lehetséges eljárás az lett volna, ha a dráma történetét Shakespeare-nél kezdi.

Lukács tehát a modern dráma előzményeit Lessingtől kezdve tárgyalja. Első fejezetének a *német klasszikus dráma* címet adta. Ez a fejezet — mely az előszó szerint utólag került a többihez — az egész mű

leggyöngébb része. Valósággal elkábító, mi mindent foglal Lukács a német klasszikus dráma elnevezés alá. Lessing, Schiller, Goethe mellett itt tárgyalja Kleistetet, Immermannt, Ludwigot, Grabbet és Grillparzert; *Tasso* és *Wallenstein* mellett tárgyalja *Götzöt* és a *Raubert*. Úgyszólván az egész Hebbel előtti német dráma (sőt a Hebbel-kortárs Ludwig is) benne van ebben a fejezetben; a legellentétesebb irányokat tárgyalja itt együtt. Így kerül egymás mellé Goethe és Kleist, Schiller és Ludwig, Schiller és Immermann anélkül, hogy belső ok volna erre. A Goethe–Schiller-féle német klasszicizmus annyira távol áll a modern drámától, hogy ennek fejlődésébe belevenni egészen felesleges volt. Legföljebb ifjúkoruk forradalmi működését lehetett volna itt, mint a fejlődés egy láncszemét tárgyalni. Tudjuk azonban, hogy Lukácsnak nem ez a célja: az ő szemében az fontos, hogy itt van egy irány, amely a nagy költői dráma megvalósítását tűzte ki céljául; bele kellett ezért vennie művébe és ki kellett mutatni, hogy ez az irány célját nem érthette el. Ugyanekkor azonban Lukácsnak egy másik áramlattal, a romanticizmussal is külön kellett volna foglalkozni, mert hiszen ez is egy sajátlagos drámai ideál megvalósítására törekedett, annál is inkább, mert a romantikának nem megvetendő befolyása volt a későbbi fejlődésre. De Lukács ezt nem teszi, mert szeretne minél előbb a tulajdonképpeni modern drámához eljutni. Ezért a francia iránydráma tárgyalására tér át. A Dumas–Augier-féle iránydráma fejtegetése meglehetősen ügyes, csak a romanticizmussal való összefüggésükre kellett volna kitérni és megjelölni azt a *tendence*-t, mely Dumas fils-t vezette és mely nem egyéb, mint a Code civile létező paragrafusainak megtámadása.

Az előzmények után a *Heroikus korszak* cím alatt a Hebbelben és Ibsenben meginduló modern drámára tér át. Ezen fejezetei a könyv leg-sikerültebb részei közé tartoznak, míg a következőkben a naturalizmust, a belőle való kibontakozást és végül a mai helyzetet hol több, hol kevesebb szerencsével tárgyalja.

A naturalizmus úttörői közt a Goncourt testvéreket, Zolát, Becquet és Strindberget tárgyalja. Igazán kár volt az első három (Goncourt-ok és Zola) drámai kísérleteire kitérni, mert a fejlődésre ezirányú működésük semmiféle hatással nem volt. Sokkal célszerűbb lett volna a francia regény-naturalizmus tárgyalása, melyből az egész német drámai naturalizmus származott. Strindbergnél már megkezdte Lukács azt, ami a második kötet egyik legnagyobb hibája: az írók szétszedését, különböző időkben elfoglalt különböző irányai külön tárgyalását. Ez magában még nem volna

olyan nagy baj, de Lukács sohasem mondja meg, hogy az író később még másféle fejlődésen is ment keresztül, és erről csak jóval később értesülünk, amikor már egészen új kapcsolatban tárgyalja.

Sikerültebb a Freie Bühnevel kapcsolatban keletkezett naturalizmus fejtegetése, melynek főképviselőjét, Gerhart Hauptmann-t, művében négy részre szedi és különböző helyeken tárgyalja! Még nagyobb hibája itt, hogy fejtegetése alapjául tulajdonképpen csak egy darab: a *Takácsok* szolgálnak; a többi csak itt-ott kerül megemlítésre, anélkül, hogy bennük is keresné a naturalizmus ideáljának mikénti megvalósítását.

Az impresszionizmusnak és lírai naturalizmusnak nevezett iránynál — mely a II. kötet leggyengébb része — a legkülönbözőbb nemzetiségű írókat hozza össze. Itt szerepel a francia Donnay, Curel, Porto-Riche, a német Hauptmann (*Einsame Menschen* című darabjával és Schlaf, az osztrák Schnitzler, az orosz Csehov és a lengyel Przybyszewski. Lukács ezt az irányt az Anatole France–Bourget-féle pszichológiai regénnyel hozza kapcsolatba, amire bőven felesleges módon kiterjeszkedik. Különösen azáltal válik ez disszonánssá, mert a naturalizmusnál, ahol már fontosságánál fogva is jogosultabb lett volna, nem tért ki a regénnyel való összefüggés közelebbi vizsgálatára. Itt ez azért is felesleges volt, mert amint ő maga is bevallja, ez irány a fejlődésre semmiféle hatással sem volt.

Maeterlinckről szóló fejtegetése szép és ügyes; nemcsak ez iránynak a lírából való fejlődését világítja meg igen találóan, de azt a nála szokatlan dolgot is elköveti, hogy a költőt irányváltoztatása ellenére sem választja ketté, hanem egységesen tárgyalja. Sajnos, nem így jár el Hofmannsthalnál, akinek működését két részben tárgyalja.

A vígjáték fejtegetésénél meglehetősen sikerült a Shaw és Wedekind tragikomédiájának elemzése. Végül a mai helyzeten, a mostani drámairodalmon tekint végig, melynek íróit már nem lehet irányok szerint csoportosítani. Különös előszeretettel Paul Ernst iránt viseltetik.

A könyv anyagának ez ismertetéséből, melyben csak a bővebben tárgyalt írókat emeltük ki, látható, hogy nem egy olyan író került bele, aki bátran elmaradhatott volna. Annál feltűnőbb, hogy vannak írók, akikkel egyáltalában nem foglalkozik, sőt akiknek még nevét sem említi meg. Ha Rostand-t Hugo-pígonnak tartja, Sudermann pedig nem elég érdemesnek arra, hogy vele foglalkozzék, ezt meg lehet érteni; de hogy Hervieu-t és Björnsont teljesen mellőzi, az megmagyarázhatatlan. Vagy talán nem tudta őket beleszorítani már úgyszólván eléggé mesterkélt elkülönítéseibe?

Lukács Györgynek — közvetítőleg megjegyezhetjük — nagy hibája, hogy nincs tudományos szakképzettsége. Ennek tulajdonítjuk azt is, hogy a tudományos munkának még legelemibb követelményét, a bibliográfiát is elhanyagolja. Nálunk tehát még a huszadik század elején is magyarázni kell, hogy feltétlenül kötelessége lett volna az általa használt elméleti műveket összeállítani? Miért jelzi átvételeit csak általánosságban? Sok hivatkozása arról tanúskodik, hogy széleskörű tanulmányokat végzett művéhez, csakhogy — igazi tudományos szakképzettség híján — célját még így sem tudta megvalósítani.

A második kötet utolsó fejezete a XIX. századi magyar dráma fejlődésének vázlatos ismertetése. Felületes vázlat. Lukács kevés jót mond a magyar drámáról, csak Katonáról és Madáchról ír elismerő sorokat, de róluk is megállapítja, hogy nem fejlődhettek ki és nem hatottak, mivel Magyarországon sohasem volt filozófiai kultúra. „Kettőjük tehetsége mellett igen kicsinyek a többiek drámaírói kvalitásai.”² Ennek ellenére is dicséri a Csongor és Tündét s mond néhány elismerő mondatot Csiky Gergelyről. Amit ezek után — hirtelen nekilendüléssel és nézetváltozással — Rákosi Jenőről állít, hogy Rákosi elméleti tisztánlátásban és költői tehetségben messze felülhaladta összes kortársait, — bóknek megjárja, de komoly és következetes értékelésnek nem. Legalábbis merészség és a történeti érzék hiányossága kell ahhoz, hogy szerzőnk Szigligetivel két szóban végezzen s ugyanakkor Rákosi Jenőről több mint négy oldalon keresztül értekezzen. Sajátságos kapkodás. Szerző előzőleg lebecsülte a magyar drámaírói kvalitásokat, most — ellentmondás ide vagy oda — szükségesnek tartja megállapítani Rákosi Jenő nagyságát. Eszerint: Rákosinak nagyszabásúan elgondolt tragikumfelfogása van; monumentalitása nagyobb, mint az utána következő történeti drámáé; tragikus világfelfogásának alapja olyan, mint a hegy tetején álló fa, amelybe leghamarabb csap bele a villám.

Milyen zsonglörködés a szavakkal!

Ime, egy modern esztétikus, aki köztünk nőtt fel s ilyen az ítélőképessége, a „meglátása” a magyar dráma művelőiről. Mennyire lehet egy ilyen kritikus külföldi „meglátásaiban” bízni? A nagystílusú Czákó Zsigmondról és Hugó Károlyról egy megjegyzést sem ad s ugyanakkor — Rákosi Jenőről négy oldalas méltatást.

Magyar értékeléseiből még egyet, a Herczeg Ferencről szólót. Herczeg drámáiban, szerinte, nemigen van igazi dráma; Herczegből hiányzik a látás mélysége, a gondolkodás igazi következetessége, a problémalátás

komolysága, a spontán költőiség; Herczeg még a Bizáncban sem látja drámailag a világot; még ez a darabja is epizódok halmazává esik szét.

Amit *A borról*. Gárdonyi darabjáról ír, az jó példa arra, hogy nem szabad fecsegni egy tudományos munkában. Folytonos keringés egy gondolat körül: „Nem igazi dráma *A bor* sem, Gárdonyi Géza legjobb színdarabja ... Nem dráma, de nem is akar az lenni ... *A bor* tulajdonképpen nem dráma; nem is igen vigjáték, inkább dramatizált novella, idill ... Csak idill *A bor* ...”³ stb. — Mindez egy rövid féloldalon.

Általában a formátlanság s a kellő átgondolás nélkül való kritizálgatás egyik főhibája a szerzőnek. Kellemetlen bőbeszédűséggel ír. Nyelve magyartalan, kifejezései nehézkesek, mondatalkotása esetlen. Még szókincse is szegényes. Folytonosan idegen szavakat kever mondataiba. Végzetes hibája, hogy gondolatait nem tudja érthetően kifejezni. Nemcsak terjengő, hanem egyúttal zavaros és értelmetlen. Helyenkint vannak ugyan sikerült, sőt egészen értelmes részei (pl. Molnár Ferenc méltatása), de ezek többnyire elvesznek az egyhangú zakatolással döcögő nehézkes mondatok szürke áradatában.

—r.

36. FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

A Hét. 1912. évf. 11. szám. március 17. — *Sn: A modern dráma*. Ezt a bőbeszédű ismertetést csak azért érdemes megemlíteni, hogy rámutassunk, milyen pajtáskodással és lelkiismeretlenséggel gyártják minálunk a kritikát. A Hét — Kis József hetilapja — állandóan fészkelődik, valahányszor a M.T. Akadémia vagy a Kisfaludy Társaság kerül szóba, most azonban jónak látja megállapítani, hogy Lukács György két kötete (*A modern dráma fejlődésének története*), a „grandiózus összefoglalás” méltán hordozza a Kisfaludy Társaságnak, „ennek a kényes testületnek címerét”. Csak néhány idézet a derék bíráló áradozásaiból: „A boldog Lukács ... neve elismert itthon és külföldön ... Vannak meghatározásai, melyek halomra döntenek minden régi elméletet és kiindulópontjaivá lehetnek új fölfo-gásoknak ... Magyar író ilyen rengeteg területet még nem igen tekintett át. Az övéhez fogható fegyverzettel nem jelent meg aránylag ennyire ifjú korban..”

37. FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

Egyetemes Philologiai Közlöny. 1912. évf. 5. füz. május. — *Vértesy Jenő* Lukács Györgynek A modern dráma fejlődésének történetéről írt s folyóiratunkban is megbírált művét ismerteti. Kifogásolja a drámáról adott meghatározását, paradoxon hajhászatát, fontos nevek és dátumok elhagyását, elfogultságát és tájékozatlanságát a francia drámával szemben, általában pedig gyakori fogalomzavarát. Megírva az egész könyv végételenül fárasztóan, érthetetlenül és magyartalanul van. Felmentve érzi magát az idézetektől, mert e tekintetben Lukács már némi hírré tett szert. Hosszasan foglalkozik — úgymond — e könyvvel, hogy megtudja, miért koszorúzta meg a Kisfaludy Társaság. „Talán az író szorgalmát, olvasottságát méltányolták. Mert kétségkívül tanult ember. De nincs a világon az az olvasottság és szorgalom, amely elleplezze az írói és ítélői tehetség teljes hiányát.”

38. A MODERN DRÁMA

Lukács György könyve: „A modern dráma történetének fejlődése” esemény, amelynek méretei túlnőnek a csak szűk köröket érdeklő szakirodalom keretein. Pozitív könyv, érett, lehiggadt munkája egy kiforrott tudósnek, véve ezt a szót igazi értelmében, amelyben jelent egy a maga munkájára hivatott embert, aki élete parancsoló szükségletévé tette bizonyos jelenségek figyelését, de nem elzártan, az élettől elvonatkozva, hanem a maga körülhatárolt területén is benne állva az eleven lüktetésben, a maga anyagának legaprólékosabb szakismerete mellett is érezve a részletnek az egészhez való tartozását, tisztán látva azt a kapcsolatot, amely tudományának anyagát nemcsak az élet egyik elemévé, hanem kicsiben az egész életkomplexum kifejezőjévé is teszi.

Akik ismertük Lukács György első könyvét és emlékeztünk főleg Beer-Hofmannról és Kierkegaardról írott nagyerejű tanulmányaira, tudtuk, mivel tartozunk neki máris és mit várhattunk még tőle a jövőben. A modern drámáról írott nagy munkája betetőzése mindannak, amit Lukács György ígért és részletekben már előzőleg is beváltott.

Nem tagadom, bizonyos ünnepiességgel érzem e nagy munkának jelentőségét, nemcsak a magyar irodalom felületes és rövid lélegzetű mai elméleti művei között, hanem a nagy horizontokat átfogó abszolút mérlegelés igen erős kritikai mértékével mérve is. A Lukács György munkájáról nem lehet egyszerűen és röviden csak pár soros véleményt mondani, nem lehet megjelenését közönyösen tudomásul venni és azután napirendre térni fölötte. Túlemelkedik az a napi értékelés rövid elintézésén, jelentősége komoly, fontos, messzire kiható, értéke nemzetközi és magyar volta megbecsülhetetlen nyereség: mindezt erősen kell hangoztatni és le kell szögezni a magyar napi és időszakai sajtó rendes és megszokott felületességével, nem ismerésen és el sem olvasáson alapuló nem értékeléssel, rövid tudomásul vételével szemben.

A következőkben megkísérlem rövid átnézetét, mintegy gondolatmenetet adni Lukács György elvi álláspontjának, csaknem szószertartva magamat az író mondataihoz. Természetes, hogy ez a gondolatmenet hézagos lesz, csak az elvi kérdésekre vonatkozó, azoknak is csak kiemelt fővonalát ismertető; sőt még az elvi kérdések keretein belül is hiányos kell hogy legyen ez az összefoglalás, mert csak az eredményeket adhatja, úgyszólván csak a „slágvortokat” kísérelheti meg elmondani, de el kell hagynia az összefüggéseket, le kell mondania a kapcsolatok, áthidalások, sőt az okfejtések részletezéséről is. Arra, hogy az ezer oldalnál többre terjedő munka egész tartalmi gondolatmenetét ismertessem, a rendelkezésemre álló keretek között gondolni sem lehet. A lényeg végül is az elvi kérdések, ezeken épül fel az egész mű, ezeknek irányítása szerint történik a történeti fejlődés vizsgálata és végeredményben ugyancsak ezeknek az elvi kérdéseknek leszűrődése, mintegy megerősödése a történeti jelenségek vizsgálatának eredménye. Az elvi kérdéseket ismerve, ismerjük az alapot, ahonnan Lukács György kiindul, de ismerjük egyszersmind a célt is, ahová megérkezik. A közbeeső utat magának kell megjárnia mindenki.

*

Az irodalom erősen szociálisan meghatározott fejlődésének ez ad irányt és törvényszerűséget. Minden egyéb, amiről a fejlődéssel kapcsolatban beszélni lehet, csak másodlagos jelentőségű. Bizonyos időkben csak bizonyos életfelfogások lehetségesek és minden világnézet magával hoz bizonyos formákat, lehetővé teszi őket, másokat pedig eleve kizár. Az igazán

szociális pedig az irodalomban nem az alkotások tartalma és a gazdasági viszonyok közötti egyenes kapcsolat, hanem: a forma. A forma teszi a költő élményét másokkal, a közönséggel egyáltalán közölhetővé és ezzel a közléssel, a hatás lehetőségével válik igazán szociálissá a művészet. Egy művész formavíziója viszont nem elszigetelt lelki jelenség benne, amely az anyagnak csak megformálásakor kezd működni, hanem az igazi művész igazi formája állandó, a priori a dolgokkal szemben, valami, ami nélkül még észrevenni sem volna képes őket.

A dráma most már olyan írásmű, amelynek célja: tömeghatás, közvetlen és erős hatás a tömegre és pedig emberek között lejátszódó megtörténések által. A tömeghatás első természetes következménye a rendelkezésre álló idő rövidsége; az az általánosság pedig, amelyet a mindig primitív tömeg, ha öntudatlanul is, megkövetel, tartalmilag: nem intellektuális, hanem érzelmi vagy akarati; formailag: nem dialektikus vagy logikai, hanem képekben kifejezett, érzéki, szimbolikus.

A dráma az akarat költészete, drámaivá egy embert és sorsát csak akaratának megfeszítése tehet. Esze, érzései, minden más külső és belső tulajdonsága csak kíséri a drámai embert, csak arra való, hogy előidézze az élet illúzióját, hogy a drámai ember ne hasson merev akaratabsztrakciónak. A dráma az akarat költészete, mert csak akaratában és akaratshülte cselekedeteiben nyilvánulhat meg közvetlen energiával az ember egész lénye. Az akarat legtisztább és legkifejezőbb megnyilvánulása azonban a küzdelem, és a drámai cél az, hogy e küzdelem az illető ember egész életét jelentse, annak a konfliktusnak a látószögéből nézve, amelyről az illető drámában éppen szó van.

A drámai forma lényege és nagy paradoxona az, hogy a dráma tartalma az egész élet, egy teljes, tökéletes, magában zárt univerzum, ami az egész életet jelenti, ami maga az egész élet. Ezen univerzum ábrázolására való eszközei azonban térben és időben rendkívül korlátozottak. A drámának lehetőleg kis helyen, rövid időben, korlátozott számú személlyel kell egy egész világ illúzióját keltenie. A terjedelmi korlátozottság úgy a történésnek, mint a benne szereplő emberek rajzának stilizálására kényszeríti a drámát, arra, hogy absztraktnak nézze az embereket és dialektikus formában konfliktusait, tömeghatás-természete azonban csak a lehetőleg primitív, érzéki, közvetlenül ható szimbólumokat engedi meg neki, anyagának természete, élő emberek és azok cselekedetei, pedig szintén ellene szegül a stilizálásnak.

A drámának egyik legfőbb formai alapelve: a rend, a dolgoknak egy-

mással való sokszoros és bonyolult összefüggése és ennek az összekapcsoltságnak, a dolgok egymásból következő voltának kérlelhetetlen szükségyszerűsége. A drámában a szükségyszerűség uralkodik, erősebben, keményebben és következetesebben, mint az életben. A drámai jelenségeknek nincs más valóságuk, mint kapcsolatban létük és más kapcsolat nem képzelhető itt el, mint az okbeli, a kauzális. A kauzalitások láncolatának vége az eredmény, a cél, amely felé a dráma megy, kiindulási pontja pedig, amint ez a kauzális gondolkodás természetéből következik, a végok. De mi ez és hol van ez a végok a dráma világában? Hol van az a végok, amely vitát nem tűrő módon felel meg az összes „miért?”-ekre? Ez a végok egy érzés lehet csak, az írónak a világgal szemben való érzése, gondolkodása, látása, értékelése, egyszerűen: világnézete. A világnézet ellen csak tartalmi ellenvetés tehető, hogy tudniillik a felfevő elfogadjá-e vagy sem. A világnézet nem tehető vita tárgyává vagy legfeljebb formailag: csak alkalmazása, csak következetes keresztülvitelének lehetősége vagy sikerülte kritizálható.

A drámai stilizálás végső elrendező eleme, a világnézet azonban szociális, éppúgy, mint ahogy szociális a dráma anyaga és szociálisak főleg és mindenekelőtt a dráma hatásának körülményei. A hatás szempontjából – minden másodrangú tényező mellőzésével – a főkérdés: milyen közönség érzés- és gondolkodásmódja teszi tehetővé vagy esetleg követeli meg a drámát? A kiindulás kezdete: lehetséges-e egy korban színház? Színpad nélkül nincs dráma, de a színpadból magából nem nőhet ki a dráma. Egy új, tőle idegen elemnek kell kereszteződnie vele, ez az új elem a világnézet. Akkor nő a színpadból dráma, ha a közönség és az író világnézete olyan, hogy a drámai követeli meg legbensőbb lényege kifejezéséül; ha mind a kettőnek közös élménye egy a drámában legjobban és tökéletesen csak a drámában kifejezhető élmény lesz: a tragikus élmény. Mikor áll be ez a helyzet? Mikor olyan egy embercsoport érzésvilága, hogy kérlelhetetlen energiával egymást megsemmisítő erők dialektikájának formájában látja az életet? Minden dialektika a belső meghasonlásnak, a problematikussá válásnak, a dogma kétségbevonásának, belső bizonytalanságnak, tehát – kultúráról lévén szó – a feloszlásnak jele, a hanyatlás kezdete.

A drámai kor, egészen röviden, az osztályhanyatlásnak heroikus kora, amikor az erényeket már nem lehet hedonisztikusan megítélni, mikor az életet már nem lehet úgy látni, hogy az erény jutalmat és a bűn bűnhődést fog találni benne; amikor azonban az erényekben még megvan a régi

élet intenzitásának helyzeti energiája, mely nem bír megalkudni a meg-másult viszonyokkal és összetörök rajtuk. De ha lehetne is választása, inkább a heroikus tönkremenetelt választaná, olyan erős még benne a régi belső szükségszerűség. És vagy a régi emberek lelkét tépi szét az új és a régi feloldhatatlan disszonanciája, vagy az új érzéseket zúzzák össze a régi intézményeknek és embereknek még maguktól működő súlyai és erői. Ilyenkor egy osztály az ő legfőbb képességeit reprezentáló embereinél, heroikus, hősi típusainál a tipikus élménynek, az egész életüket szimbolizáló eseménynek tragikus elbukását érzi.

Felmenő osztálynak, olyannak, amely a maga ideológiája szempontjából az életet még nem érzi problematikusnak, mely, ha egy másik osztállyal küzd az uralomért, annak intézményeiben, tehát ideiglenes, megváltoztatható okokban látja a bajok forrását, — nem lehet drámája.

A tragikus érzés és hatás paradoxona: a fájdalom örömrész forrása. A lényeg az, hogy elpusztulásában kap kifejezést egy élet, hogy az elpusztulás a tipikus élet, hogy az élet maximuma csak a halálban érhető el. Amikor az életben kicsinyesen, csúnyán vagy esetleg rettentő fájdalmak és kegyetlenségek között pusztulnak el a legfőbb életértékek, akkor örömrésznek kell származnia abból, ha a nagyszerű halál van ábrázolva, ha az érthetetlen, de mindig ismétlődő empiriában nyugtalanul bántó életjelenségek a tragédiában fenséges, metafizikai szükségszerűséget nyernek. A tragédia tudatossá teszi az életprocesszusokat és szembenézni velük, megérteni szükségszerűségüket, mámoros intellektuális öröm. Hatásának lényege pedig: a legmélyebb életproblémákat közvetlen szimbólumok segítségével nagy tömegekben tudatosakká tenni; a legmélyebb életérzéseket nagyon különböző és a tömegben lét által primitívebbekké vált emberekben felkelteni.

A modern dráma létkérdése most már az: megvannak-e a modern életben a drámai stílus elemei és ha igen, mik azok, hogyan és miben nyilvánulnak meg?

A modern dráma a polgárság drámája, a modern dráma polgári dráma. A renaissance, a főnemesi, udvari dráma elvirágzását követő meddő korszak után a polgári drámaért vívott küzdelemből nő ki az új dráma. Az új drámát tudatos, racionalisztikus szükségletek hozták létre. A történelmi élmény kifejezéséből nőtt meg az, amit mi modern drámának nevezünk. Abból az élményből, amit a tizenhetedik század második felétől egészen napjainkig a tipikusan doktrinér osztályra, a polgári osztályra minden vele és körülötte történő egyenesen rákényszerített. Bebizonyosodott a

pusztán teoretikus, tisztán ideológikus, racionalisztikus, belülről kivetített és a valóságra rákényszeríteni akart erőknek tehetetlensége. Végleg megtörtött az a hit, mintha a legtökéletesebb elgondolásnak csak annyi ereje is volna, mint a legostobább, legirracionalisztikusabb, leghaszontalanabb és legcélszerűtlenebb tényleg fennállónak. Minden, ami egyszer belépett az életbe, van, egyszerűen azért, mert van és következményei is vannak, megint tekintet nélkül minden gondolkodásbeli a priori-ra. A fennállás kategóriájáról van itt szó, a pusztá létezéséről, mint erőről, mint értékről, mint az egész életberendezésben szerepet játszó kategóriáról.

Két absztraktum örökös szembefeszülésének szimbóluma a polgárság élménye: egyrészt a konkrét, irracionális, rendszerbe be nem illeszthető tényeket brutalizálni akaró absztrakt gondolkodás, ideológia velük való küzdelme; másrészt az egyes ember, a maga szempontjából konkrét törekvéseit megakadályozó absztrakt folyamatok szerepe az életben. Két absztraktum lép be az életbe: az absztrakt világnézet (mint az életre ható elem, nem mint filozófia) és a történesekben megnyilvánuló absztrakt, az egyénin és egyéneknek egymással való összefüggésén túlmenő folyamatoknak érzékelése.

Ezzel összefüggésben absztrakt lesz a konfliktus, mert absztraktumokért folyik a küzdelem, mert absztraktum az, ami – végső analizisében a dolgoknak – győz az absztraktumokért harcba indult hőssel szemben. A drámát mozgató erők közé egy új vonul be: az értékelés. Az új drámában már nemcsak szenvedélyek ütköznek össze, hanem ideológiák, világnézetek. A különböző helyzetekből származott emberek összeütközéseiben az értékeléseknek legalább olyan fontos szerep kell hogy jusson, mint a tisztán egyéni jellemből fakadó tulajdonságoknak. Arról van szó itt mindenütt, hogy a drámában, ebben a misztikus játékban ember és sorsa között, megtaláltságok a talán csak valahol a valóságon túl létező, talán a konkrét események empiriájában világosan ki nem mutatható, de azokon mégis keresztül ragyogó kiegyenlítése tragikus vétségnek és tragikus bűnhődésnek, az egyensúlyt keresik ember és külvilág között, azt a viszonyt, amelyben az ember tettéhez van, amennyiben tevője a maga tettének.

A tett és tevőjének viszonya: ezzel a modern dráma egyik centrális problémájához érkeztünk. Minden stilizálás, minden elrendezés azon épül fel, hogy ezek hol válnak el és hol forrnak egybe, hogy az egyik a másikat hogyan határozza meg. Hogyan jut el az ember a tragikus tétthez?

Csakugyan ő jut el hozzá? És mi által? Csakugyan tevője-e a tragikus ember tragikus tettének és ha nem, tragikus lehet-e az még ezután? A modern drámakonstrukciónak meg kell építenie a hidat tett és tevője között, meg kell találnia egy pontot, ahonnan nézve minden ellenkező ellenére mégiscsak belülről indul ki minden, egy szempontot, amely a tragikus ember autonómiáját megmenti. Mert az emberek a háttérrel választhatatlanul szorosan függnek össze, a szituáció uralkodik a karakter, a tett tevője felett? És mégis lehetséges itt dráma, amíg az akaratban van elég dinamikus erő, amely életre-halálra menő, az egész életet jelentő küzdelemre képes.

És mivel itt nemcsak eleve áll sokkal több külső dolog a hőssel szemben, mint régen, de tettei is leválnak róla és ellene fordulnak, kétségbeesésig megfeszített erejűnek kell lennie a küzdelemnek, amelyet ő itt folytat, amelyet folytatnia kell, mert hajtja valami, aminek nem tud elmentálni, mert már nem is függ tőle, hogy akar-e még egyáltalában ellentállni. Amit ő tett, az oly erős már, hogy nem lehet visszafordulnia, míg Coriolanus visszafordulhatott. Az emberek, akiket régen megmozgatott, most már őt mozgatják, a viszonyok, melyeket felforgatott, most már őrajta uralkodnak. A sok, nagy, ellenséges erőnek, amelyeknek szinte csak véletlen ütköző pontja az ő személye, összeütközését nem akadályozhatja már meg az ő elhatározása, sem esetleges félreállása nem gátolhatja meg az ő testén való összeütközésüket. Az eszközökből célok lesznek és örökre kiszámíthatatlan a dolgok helyzeti energiája.

Ez a modern drámai konfliktus absztrakt volta. Az, hogy az ember csak ütköző pontja nagy erőknek és az sem az övé, amit tett. És ennek ellenére az új dráma mégis az individualizmus drámája, olyan erővel, intenzitással és kizárólagossággal, ahogyan még dráma nem volt az soha. A régi dráma, főleg a renaissance-é, az individuumok drámája volt, a mai az individualizmusé, mint életproblémáé. A miliő jelentőségének oly fokú érzése, hogy drámai elemmé válhatik, teszi csak igazán problematikussá az individualizmust és hozza ezáltal létre az individualizmus drámáját. A tizenhetedik század doktrinér individualizmusának széttörése ez a dráma.

Művészileg mindez elsősorban a drámai karakterrajz paradoxonát jelenti. Az új drámában sokkal többet jelent a karakter, mint a régiben és egyúttal sokkal kevesebbet. A karakter semmi, csak a centrumért folyik a küzdelem: mennyiben létezhetik a közösséggel szemben egyéni akarat és tulajdonképpen közönyös ennek az akaratnak iránya, foka, minden

olyan sajátsága, ami igazán egyénivé tehetné. A karakter racionálisabb okokra van visszavezetve, mint valaha volt és egyszersmind misztikusabban irracionálisabb minden réginél. Az új dráma absztraktumok bonyolódott összeszövődésének matematikáján épül és a karakternek benne ebből a szempontból csak mint ütköző pontnak van jelentősége.

Éppen ezért az új dráma az individualizmus, a tudatossá vált egyéniségkövetelés drámája. Az egyik embernek a másikkal szemben érzett autonómiája folyton erősödik. Mindig tűrhetlenebbnek érez minden embertől emberhez irányuló, pusztán személyes jellegű függést, olyant tehát, amely a dolog természeténél fogva az egyéniséget jobban igénybe veszi, mint egy absztraktumból való. Mert, hogy az egyéniség érvényesítése ne váljék üres ideológiává, kell, hogy valakin érvényesüljön. Ez a valaki azonban már éppen annyira érzi a maga egyénisége autonómiájának szentségét, mint az, aki uralkodni akar felette és nem tűrhet el semmi beavatkozást.

Minden ember igazi egyénisége magányos sziget zúgó tenger közepén, és nincs hang, amely megzavartalanul juthatna el hozzá. Új elem kerül ezzel a dialógusba. Mindinkább és mindig erősebben mellékessé válik az, amit mondanak, azzal szemben, amit nem lehet kifejezni. Az új dráma emberének izoláltságát ugyanis nem az teszi, hogy bizonyos okokból bizonyos dolgokat el kell titkolnia, hanem az emberek egymáshoz eljutni akarásának és eljutni nem tudásának erősebb-gyengébb megérzése vagy tudatossá válása.

Már Schopenhauer azt a tragédiát érezte legmagasabb rendűnek, amelyben az emberek minden különösebb szenvedély vagy gonoszság nélkül egymáshoz való helyzetük elkerülhetetlen következményeképp kell, hogy tönkretegyék egymást. És természetes az is, hogy ennek az egymástönkretételnek tragikus, minden emberi belátásnál és akaratnál hasonlíthatatlanul nagyobb erejét csak fokozza az, ha olyan emberekkel történik, akik nem akarnak rosszat egymásnak, akik esetleg szeretik egymást és akik látják, hogy a velük szembenállónak úgy kell cselekednie, ahogy cselekszik és hogy talán nekik nincsen „igazuk”, mikor azt teszik, amit tenniök kell. Ezáltal a tragikus élmény teljesen az abszolút szükségszerűség világába van felemelve. Tiszta tragikus tartalom ez, az életnek feloldhatatlan konfliktusok formájában való látása.

Mindaz azonban, amit az új élet mint anyagot és mint formát adott a drámai ember életmegnyilvánulásának, az mind formát felrobbantó volt. Az új dráma a polgárság drámája és alig vannak polgári drámák. A pol-

gári dráma tárgya túlságosan közel van és ezért triviális. Embereinek természetes pátosza nem drámai és a drámaivá fokozásban elvesznek leg-szebb értékei. Az új életnek nincsen pátosza. Minden emelkedettség és minden heroizmus befelé húzódik. A heroizmus heroikus türése szenvedéseknek. Az élet pátosza: a szenvedések elhallgatása, a nyomorúságok eltitkolása. Nagy átlátások, nagy megértések, utólag mindig, amikor már késő, egy nagy, néma pillanatban.

Az élet, a közvetlen, a valóságos élet, az, amiben formára talál az absztrakt drámaiság, mint anyag nem drámai már, részben nem alkalmas a drámai stilizálásra, részben egyenesen ellene szegül neki. Nincs már meg a lehetőség, hogy naiv szintézisben forrjon össze az időtlenül poétikus és az izgatóan aktuálisnak érzett.

Az új dráma racionalisztikus eredetű, a régi drámának a vallással tartott ősi közössége megszakadt, az új életnek pedig nincsen mitológiája és ez azt jelenti, hogy a tragédia-témákat mesterségesen kell az élettől distanciában tartani. Ezért történelmi — akár határozott, akár időtlen messzeségekbe tett — a legtöbb modern dráma. A történelmi mitológiát pótló, mesterségesen distanciákat teremtő, monumentalításokat létrehozó, trivialitásokat eltüntető és új pátoszt produkáló kell, hogy legyen.

Mindent összevetve a stílusprobléma megoldásának egyetlen útja a sorsprobléma megoldásában van. Nemcsak az élet alakulása, hanem művészi szükségserűségek is kényszerítik a drámát, hogy súlypontját ott keresse az emberen kívül. A stílusprobléma lényege csak ez lehetett: megtalálni azt a centrumot, ahonnan nézve egyensúlyban vannak az életet mozgató erők. A kérdés kiemelkedik a tisztán művészből, ennek a technikai feladatnak megoldása életprobléma lesz: egy életcentrum megkeresése. Régi idők és drámaik számára nem volt kérdéses ez a kérdés, számukra éppen ez a centrum volt megadva, ami körül minden csoportosult. Az évszázadokig szinte kizárólag centripetális erők hatása alatt élt emberek számára megdöbbentő, tragikus élmény lett, hogy vannak más erők is. Hogy az a sziklaszilárd alapokon nyugvó világrend egyes esetekben mégis meg-inoghat, ha csak egy pillanatra is, ha csak azért is, hogy felkavart hullámai maguk alá temessék azt, aki felzavarta őket nyugalomból és azután megint csendes, mozdulatlan legyen a felület, mintha sohasem változott volna rajta semmi.

Az új élet közvetlenül a nagy káoszról nőtt ki, tendenciája a régi rend felbontása és egy új, kevésbé szilárd, az embereknek több autonómiát adó volt. Ebben az életben nem lehetett semmi abszolút szilárd, sem-

mi minden vita-tárgyává-tétel alól eleve kivont. Az új dráma és közönsége között nem volt már meg az erkölcsi értékelések közössége az élet legfőbb kérdéseiben, ami régen egészen öntudatlanul, naiv erővel megvolt, ami nemcsak közös, összetartó centruma volt a dráma világának is, meg a közönségének is, hanem még egyúttal össze is kapcsolta őket egymással. Ma a centrum csak gondolatilag található meg.

Az egyes drámák az elé a kérdés elé vannak állítva, hogy a mindent összetartó séma, az elvont konfliktus, hogyan fejezhető ki embereknek egymással, csak egymással való viszonyai és érintkezései által. A stílus-probléma az: hogyan kapcsolható össze elválaszthatatlanul, organikusan az egymásból-nőtttség illúzióját felkeltő erővel az emberek lelkének örök ma az impresszionizmusig és patológiáig fokozott irracionális a séma merev törvényszerűségével. A séma lényege: a történet kérelhetetlen szükségszerűsége, erősebben, fokozottabb mértékben, mint más drámáknál. Hiszen ennek a drámának éppen csak ez, a formai szükségszerűség áll rendelkezésére, az anyagául szolgáló karakterekben pedig több az irracionális és nem szükségszerű, mint valaha volt.

A mindent összetartó séma a nagy szükségszerűség. A nagy, a mindent elsöprő, mindenre kérelhetetlen erővel uralkodó szükségszerűségek a dráma alapjai. A nagy metafizikai szükségszerűség, az életprocesz-szus nagy szükségszerűsége a költő víziójában, ami csak átdereng a drámán, aminek a dráma csak egy kicsiny, talán véletlen megnyilvánulása. És mellette a konkrét szükségszerűségek: a ténynek tényhez pragmatikusan kényszerű kapcsolása, ami néha eltakarja a nagy szükségszerűséget; továbbá az egyes embereken belül történőket egységben összetartó szükségszerűség.

A cél: a lehető legnagyobb elvont erővel és tisztasággal fejeződjék ki egy helyzetben az embernek a sorshoz való viszonya. Ennek a viszonyinak tartalmában azonban ezer és ezer, a legkülönbözőbb pontokról a legkülönbözőbb utakon jövő szál fut össze, olyanok, amelyeknek létezéséről nem tudtak és nem tudhattak a régi drámák írói soha. A sorsszerűség megfoghatóbb lett, mert analizálhatóbb, darabokra bonthatóbb, és lényegében mégis éppen olyan megfoghatatlan. A modern drámában egészen közvetlen kifejezést kap a külső körülmények bonyolult, sok és sokféle törvényszerűségnek alávetett kapcsolata, a tények konkrét ereje, röviden és egyszerűen: a miliő.

A miliő fogalmának lényege az embertől örökre idegen dolgoknak vele szemben való ereje, más szükségszerűségektől hajtott és őt mégis

szükségszerű erővel hajtó volta. A milióvé stilizálás — mert a drámai milió mindig szimbolikus és stilizált — a sokféle és különböző irányokból jövő szükségszerűségeknek kereszteződését, az ellenségesen idegen dolgok erejének hatását szándékolja. A milió szimbolikussága a valóságok szimbolikussága. Annak megérzékeltetése, hogy az egyes embereken a tőlük független szükségszerűségek milyen rendszerei futnak keresztül vagy milyenek futnak össze bennük. Szimbolikussá annak a realitás erőnek, annak a konkrét hatalomnak nagy intenzitása teszi, amivel a beállított emberekre és cselekedeteikre hat.

Az új dráma sémájának elvont volta az egyetlen lehetőség az élet ezerfelé széteső voltát egy ornamentum egységébe foglalni. Egy nagy, az emberin túlmenő folyamatnak egy ember sorsával való találkozása ez, egy életviszony egészének egy ornamentumba szorítása, mert csak ornamentális, dekoratív erejük adhatja meg ezeknek a találkozási pontoknak az érzéki szimbolikusságot. Az ornamentumba foglalás vonalvezetése gazdagabb szintéziseket teremt minden réginél. Éppen úgy a tisztán és mélyen emberit adhatja, mint a régiek, de többfelé vonatkoztatva és mégis az egyes ember lelkében immár szétszedhetetlen eggyéválásában. Bonyolultabbak az okok, amelyek az érzéseket előidézik és kitörésük mégis ugyanazzal az elementáris erővel hathat. Gazdagabb a kísérlet és mégis tisztán hangozhatnak a melódia. Mély és sokszínű a háttér és hatalmas erővel emelkedhetik ki belőle az előtérben álló ember.

A görögök és Shakespeare szintézise ez, ami talán Kleistben vált először tudatossá, mint az új dráma stílusproblémája, programja. Megszűnt, a kifejezendő bonyolódása miatt, a lehetőség az egyenes, a shakespeare-i kifejezésre. Kísérletet kellett tehát tenni, ezt a sokkal többfelé szedhető anyagot egy pár nagy pontba tömöríteni és csak a feléjük vezető utak által sejtetni, hogy mennyi van összesűrítve egy ilyen nagy pillanatban, amely egy egyéni sorsnak világhistóriaivá válása.

De, e nagy előnyök mellett, ma az, ami régen adott volt, bizonyítandó lett. Mélyen problematikus ma az egész dráma. Mert amin épül és most kizárólagosabban rajta épül, mint valaha, mégis kívül van. Bármennyire csak belülről összekapcsolt benne minden, bármennyire elvet magából mindent, ami nincs szigorúan megokolva, mindent, amit csak úgy kellene elfogadni, ahogy van, csak azért, mert van — mindez csak addig zárt, amíg nem kell hatnia sehol sem. Mihelyt csak egy emberre kell hatnia, a világnézet szuggerálhatósága kérdésessé válik. Azaz kitűnik, hogy mégis kell, hogy legyenek, még a leginkább csak művészien, csak belülről

komponált drámában is olyan elemek, éppen a végsők, amelyeket egyszerűen el kell fogadni. Igaz: a forma lényege éppen ezeket szuggerálni tudni, de ennek a gyakorlatban mégsem korlátlanok a lehetőségei. Minden emberre ma, éppen mert kevésbé dogmatikusak a meggyőződésai ezekről a végső kérdésekről, többféle és könnyebben szuggerálható, mint egy régi emberre.

E mellé az alap-paradoxon mellé a dráma felépítésének mai módja a drámán belül egy másik nagy paradoxont állít: a distancia paradoxonát. Absztrakciója a lehető legnagyobb távolságba viszi a nézőtől az egészet. Viszont azonban a folyamat bonyolult volta, az, hogy csupa finom, egymásba futó és egymást módosító kis hatás összességéből áll, a nagy közelséget, a legnagyobb intimitást követeli meg, a karakterrajz ilyen követelményéről nem is szólva. Így minden modern dráma egyszerre és elválaszthatatlanul intim és monumentális. A dráma folytonos és sokszor hirtelenül egyik végétől a másikba átcsapó fordulatai, naturalizmusból stilizálásba és fordítva, valószínűleg ennek a paradoxiónak érzésére vezethetők vissza.

Ugyanez a paradoxója az új dráma dialógusának: a levegősség és az élesvonalú stilizáltság paradoxója. Egyfelől a magányosságok és megértések paradox összeolvadása, másfelől az anyag és a forma paradoxója. Az, hogy az egyik a csak egyéni élet pillanatnyiségének ezer árnyalatban vibrálását, a másik az absztrakció hordozójának szigorú elvontságát követeli meg. Végső elemzésben egyazon mély ellentmondással függenek össze e paradoxonok: azzal, hogy a dráma csak a pszichológia útján fejezhet ki mindent és nemcsak az van túl a pszichológián, amit ki kell fejeznie, de a pszichológia mint út, mint kifejezési eszköz önkényes és elégtelen.

Mindez azonban, a modern dráma egész problematikusága, csak egy alap-paradoxont tett paradoxabbá, csak egy alapproblémát problematikusabbá, csak egy meglevő nehézséget nehezebbé. A dráma, mert feltételei szociálisabbak, problematikusabb sok más művészetnél. Nem mindnél ugyan és kérdés, nem alacsonyabb rendűek-e azok, amelyek nem váltak problematikusakká, vagy amelyeknek még kedvezett is a szigorú formák problematikusága. De ez a kérdés a mi számunkra még kérdés formában is meddő. Mert a döntő igent vagy nemet úgyis csak akkor lehet kimondani, ha egész kultúránknak igazán kultúra voltáról fognak majd egykor ítélni.

*

Ez az elvi alap, amelyen Lukács György fejtegetései állanak. Az egész munkának, terjedelmileg, alig egy ötödrésze. Ami utána következik, az tökéletes és bevégzett megrajzolása a modern dráma fejlődési útjának. A történelmi előzményekből, a német klasszikus drámából és a francia irányműből kiindulva, megrajzolja a modern dráma heroikus korszakát, a modern dráma megalapozását Hebbelnél és a polgári dráma megteremtésének gigászi kísérletét Ibsen Henriknél. Azután áttér a naturalizmusra, szól az új technika úttörőiről, majd a parasztdrámáról, a modern dráma és a neki meg nem felelő tradicionális színpad küzdelméről, végül kifejti a naturalizmus lehetőségeit és határait. Ezután vázolja a naturalizmusból való kibontakozást, az impresszionizmust és lírai naturalizmust, a dekoratív stilizálást, megmutatja a modern vígjáték és tragikomédia mivoltát és összefüggéseit. Legvégül beállítja a mai helyzetet és rámutat a nagy dráma felé való haladásra.

Ez a nem is dió-, hanem mogyoróhéjba foglalás természetesen úgyszólván csak a fejezetcímek egymásutánjának összefoglalása. Ezeken belül dús, eleven virágzásban hajt ki a modern dráma fejlődésének egész élete. És ez az élet szerves, organikus kapcsolatban van mindig az igazi értékkel. Ez nem elvont, nem absztrakt könyv, legalább nem abban a száraz ürességet jelentő értelemben, amellyel pedig szerzőjét már régebből olyan igen szívesen megvádolják azok, akik írásainak csak a felszínéig jutottak el. Ez a könyv egy cseppet sem absztraktabb, mint maga az, amiről szól, mint maga a dráma, mint maga az élet. Könyve éppen ellenkezőleg konkrét és kézzelfogható, minden ellenvetést leverő, hatalmas bizonyítása annak – anélkül, hogy ez a bizonyítás kimondott akarna lenni – hogy a dráma, bármennyire absztrakt, de nem játék, hanem az életnek szerves része, nagy, életet jelentő, életkérdéssé vált komoly probléma, mint akár a biológia kérdései, vagy akármi más.

A mű szintézisében úgy bontakozik ki előttünk a modern dráma fejlődése, mint egy izgalmas dráma, amelyet hősök küzdenek végig új lelüknek új drámai kifejezéséért. Gyönyörű ez a stílusküzdelem olyan vezetővel és magyarázóval, mint Lukács György, akinek igazi tudása mindenütt a dolgok mélyére lát. A modern dráma stílusküzdelmének zűrzavaros káosza tiszta, áttetsző kristályrendszerbe sűrűsödik. És ez a rendszer nem erőszakolt, nem mesterséges és nem prokuszteszi sehol, alapjai megingathatatlanok és kerete befogad minden meglevőt.

De Lukács Györgynek nemcsak tudása nagy, nemcsak rendszere élő, hanem egyszerűségei, a dolgok könnyűvé tétele is. Vonatkozik ez főleg

az egyes irányokra, az egyes írókra és azoknak fejtegetésére. Amit a naturalizmusról mond, vagy amit az ezzel homlokegyenest ellenkezni látszó stílusirányoknak vele való megegyezéséről, rajta való alapulásáról, amit a komikumról és az egyes írókról szólván: főleg Strindberggről, Hauptmannról, Hofmannsthalról, Shaw-ról, Wedekindről stb. mond, az egyszerűségben, mélységben, igazságban és végleg megoldottságban ritkítja párját. Monográfiák vannak itt sorokba sűrítve és zavarosnak, kuszának hirdetett, a közfelfogásban „érthetetleneknek” ismert modern drámaírók legmélyebb lényege tárul föl alig néhány oldalon, játszan egyszerűen, véglegesen, világosan.

Hiszem, hogy mindenki, aki igazán belemerül, úgy lesz a Lukács György könyvével, ahogy én. Eleinte kifogásokat gondol, ellenvetéseket érez, bántja a vélt egyoldalúság, zavarja a sok helyütt magyartalan (de bámulatosan kifejező!) stílus, lassanként azonban oszlani kezd mindez, túlemelkedünk rajta, hatni kezd a lényeg, a könyv ereje, a gondolatok tisztasága a hatalmas konstrukció méretei; nincs már szó többé drámák elméleti boncolásáról, irodalmi irányokról és elvont meghatározásokról, minden kiszélesedik; minden megkapja a maga igazi jelentőségét. Nem tőlünk távol álló irodalmi elméletekről van itt szó, hanem rólunk, eleven magunkról, a mi érzéseinkről, lelkünkéről, világlátásunkról, annak legabsztraktabb, de mégis legvalóságosabban, talán a fizikai életnél is valóságosabban létező konkrét kivetítéséről, az ember életbeli állásának legigazabb és legmagasabb műformai kifejezéséről, a drámáról. Nem mint valami tőlünk hideg, elvont irodalomról, hanem még egyszer és erősebben: a magunk eleven életéről!

Lukács György könyve nem tanulmány többé, nem rendszerbe foglalni akarás, nem tudós vagy nem tudós kísérlet meghatározásokra és elméletek megállapítására, hanem több mindennél, több mint egy könyv, több talán, mint egy dráma, vagy legalábbis annyi, mint egy nagy dráma: a lelki élmény.

Vannak helyek a könyvben (a Strindberggről, Maeterlinckről, Hofmannsthalról, Granville-Barkerről szólók és sok elméleti hely a naturalizmusról stb.), amelyek teljességgel úgy hatnak, mint egy nagy drámának mindent bevilágító katasztrófa pillanata.

Bekövetkezik az a különös helyzet, hogy olvasni kezdek egy könyvet, amely nem úgynevezett szépirodalmi, amely nem kitalálásokkal és mesékkel akar lenyűgözni és asszociációkat kelteni bennem és egyszerre csak valami felmagasztosult, megvilágosodott, megritkult atmoszféra vesz kö-

rül, kapcsolatot, összefonódást érzek a könyv és a saját sorsom között, mintha egy vakító fényű villanás hozná előm mindazt, ami bennem van, a saját sejtéseimet, tudásomat, problémáimat, egyszerűen: hat, mint egy regény, mint egy dráma, sőt többszörösen hat, mintha egyesített, felújított és elmélyített hatását gyakorolná mindazoknak a drámáknak, amelyekről szól, amelyek egyenként hatottak rám annak idején.

Vajda Ernő

39. LUKÁCS GYÖRGY: A MODERN DRÁMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE

Irodalomtörténeti monográfiák vannak már, ha nem is éppen nagy számban, olyanok, melyek egy költő profilját tisztán megrajzolják s egy életmunka struktúráját felfedik. Az irodalomtörténet nagyobb vonalú speciális problémái s még inkább az általánosak azonban mindeddig megoldatlanok. Így nincsen egyetlen korszaknak s egyetlen műfaj fejlődésének sem olyan leírása, melyben az irodalomtörténet tudományképp mutatkoznék be. Ez az állítás mértéktelen túlzásnak látszik: de könnyen és egész terjedelmében bebizonyítható. Akármilyen elvégzett munka tudományosságának külső kritériuma: a kapott eredmények nyilvánvaló véglegessége és folytathatósága. A tudomány ugyanis ott kezdődik, ahol valami az idők forgandósága s az egyéni rálátások különbözősége fölé emelkedik, amikor nem egyvalaki lát meg szeme különös alkalmasságai szerint bizonyos dolgokat, olyan összefüggésben, amilyent egyéni sajátosságai s különösségei szabnak meg, hanem az anyag természetes szervezete tárul fel, egy teljes tárgyilagosságú eljárás alkalmazása következtében. A művész is belelát a dolgok természetébe és összefüggéseibe. De látomása mindig magában lezárt s éppen a lezártág bizonyítéka problémája megoldottságának: míg a tudomány eredménye egy fix pont, ahonnan minden irányban elágazások indulnak el, éppen a világegyetem szerves folytonossága következtében. „Csak a halál által van elzárva a dráma minden ajtaja a végen túl, a jövő felé; csak így van befelé fordítva minden az életből kitépott szála, csak így válik körre, saját farkába harapó kígyóvá a dráma”,¹ mondja Lukács György. A tudománynak ellenkezőleg

és természetesen mindig és minden irányban szükségképpen vannak háttérkérdései.

A véglegesség és a folytathatóság kritériuma sehol sem található fel: és így kétségkívül még szervezetlen az irodalomtörténet, mint tudomány. Ezer napszámos dolgozik egyre az eljövendő irodalomtörténet előkészítésén, évenként könyvtárak telnek meg anyagleltárakkal, adatelkönyvelésekkel. Hettner, Taine, Brunetiére és még két-három nagyszabású ember pedig tipikusan a művész és nem a tudós szempontjait veti fel az irodalomtörténet anyagával szemben. Egészen világos, hogy Taine angol irodalomtörténete úgy viszonylik az angol irodalom megíratlan igazi történetéhez, mint Goethe gyönyörű *Farbenlehre*-je a Newton-tételekhez. Jóformán csak Sainte-Beuve, Dilthey és Paul Ernst némely irodalmi arcképe mond vélegest a modelltől és állítja be egy folytonos sorba a tárgyalt életmunka problémáját.

Az irodalomtörténetnek, mint módszeres tudománynak ilyen állapota mellett Lukács György nem is tudományos kísérletre, hanem voltaképpen kígyóbüvölésre vállalkozott, mikor a modern dráma fejlődéstörténetének megírásához fogott, mikor az irodalomtörténetírásnak legkényesebb s legveszedelmesebb anyagát próbálta nem is formába szorítani, hanem egyenesen mivelta szerint való, számára elrendelt alakra jegecesíteni. A modern dráma nem csupán aktuális, vitás, eldöntetlen, eleven: de az élet széleivel, a végső dolgokkal foglalkozik, a sorsot idézi fel, a lélek teljes regiszterét zengeti meg, úgy, hogy már egészében átfogni is nagy dolog, nándig irodalomesztétikailag és fejlődéstörténetileg lényeges keresztmetszetére találni meg egész bizonyosan: igazi és tűzpróbán edzett tudomány.

Egyik Jókai-regényben egy kő hull a mozdulatlan tükrű, ismeretlen anyagú tóba és erre megreng a föld, a tó pedig szempillantás alatt megkövesedik. Lukács György könyvének anyagában nincsen olyan hajlam az átváltozásra, mint az északi pólus tavában; a bölcsek köve pedig csak Jókai-regények hőseinek adatik meg. De az elérkezendő kristályalak nagy vonalakban mégis kirajzolódik.

Lukács György megtalálja a ma elől álló tizenöt drámaköltő közül tiznek megítéléséhez a perdöntő szempontot, egészen új és egészen természetes helyet ad eddig elintézetlen s problematikus művészeteknek. Megmondja, miért nem jutott el az igazi tragikomédiáig Wedekind, megmutatja Maeterlinck balladadrámájának természetét és határait, lucidus magyarázatát adja Shaw szocialisztikus drámájának. Ha Lessing-kritikáját Erich Schmidt nagy Lessing-könyvével, Hebbel-fejezetét Richard Maria

Werner Hebbel-életrajzával, a különben hézagos Ibsen-megjegyzéseket Emil Reich Ibsen-dramaturgiájával s Hauptmann naturalizmusának kritikáját a Schlenthertől adott veti össze akármelyik elfogulatlan olvasó: nem lehet nem észrevennie, mennyivel az anyaghoz egyéniesültebbek és mégis mennyire általánosabban felvilágosítók Lukács György szempontjai. Hiszen a legtöbbet átkutatott és leggondosabban gyomlált területen, Shakespeare, Goethe, Schiller művészetéről találni könyvében egy egész sor új pozitív megfigyelést s ezek a megfigyelések csak első pillanatban részletanalízisek, azután pedig dogmatikus fontosságú s bizonyosságú tételek kinyilatkozásai. Ellenvetései olyan pozitívak, mérlegei annyira számszerűek, leszármaztatásai olyan indíciumokon alapulnak, hogy a könyvben adott írói arcképek néhány elnagyolt kivétellel megcáfolják az előttük készültet, vagy legalábbis hiányosaknak és centrumot tévesztetteknek mutatják a régibb kísérleteket. A két vastag kötet ugyan ügyel arra, hogy soha ne térjen le a dráma fejlődési vonaláról s mégis tiszta és precíz, bár kimondatlan kritikáját adja a 19. század kultúrájának, ennek a furcsa, egyenetlen s egységtelen korszaknak, melyben elszaporodnak az előtte volt, stílusos koroknak biztos útú egyenes áramlatai. Az egyes megjegyzések újsága és találó volta szembeszökő. De meg nyilvánvaló az is, hogy Lukács György módszeresebben s szigorúbb kritikával, mégis eredményesebben s termékenyebben aknázza ki a szociológiát az irodalomtörténet segédtudományaként, mint akárki előtte.

A nagy könyv ilyen érdemeivel szemben csak az elfogultságnak lehetnek kétségei: még az érteni nem akarók is ezekkel az érdemekkel állítják szembe Lukácsnak azt az állítólagos fogyatékoságát és kiforratlanságát, mely pedig a valódi érték, a lamarcki tett művében.

Itt is felbukkan ugyanis az a látszólagos antinómia, amely egyéb írásainak is legfeltűnőbb vonása, az a mindkétfelé ellenzékiség, mely kényelmetlenné tette ezt a sehová se sorozható súlyos embert a könnyű elintézkések kedvelői számára. Az esztétikust, az irodalomtörténetírót, egyáltalában a másodlagos írásfajta művelőjét: a kritikust, két típus között szokás elosztani. Az egyik benyomásait mondja el, a másik a tényeket. Az egyik a tényekből szeretne ékesszólást kicsiholni, a másik lemond a tények ékesszólásáról, elég ékesszólónak érzi saját magát minden segítség nélkül is. Sehol nincsen helye tehát egy olyan embernek, ki nem személytelenül objektív s nem személyeskedően szubjektív, hanem egzakt és lírikus egyszerre. Lukács György könyvének egyes fejezetei konkrét megjegyzések egy adott tárgyról s mégis egyéni *vallomások*. Lukács György

definiálja érzéseit, definiálja az életet, a sorsot, a halált, definiálná még a szerelmet is, ha szóba hozná s egy óda versszakaként sorozza egymás mögé definícióit.

Definiálsz, ha nem értesz meg valamit, mondták csúfolódva Hegelre kortársai. Lukács bizonyára nem tekintené lekicsinylésnek ezt a rossznyelvű megjegyzést.

A nyelv sokértelműsége, a fogalmak tisztátlansága, az érzések határozatlansága s észrevétlen felszívódása, az élménytípusoknak véletlenektől átszövődése ellen fegyvere és védelme Lukácsnak a definíció. Definíciói a megtisztult érzések, és könyveinek éppen legelvontabb fejezetei a magasrendű érzéseknek olyan akadálytalan és szabadlendületű kirajzolódásai, amilyeneket Meister Eckartnál lehet találni és Angelus Silesiusnál.

A tiszta érzés s a tudományos egzaktitás nem kerülhet szembe egymással Lukácsnál. Mint ahogy a dráma „tudatossá teszi az élet gyökereit”, úgy vezeti le feltételeiből és fedi fel struktúrájában a tudomány az érzésnek a priori bizonyosságait. A tudomány és az érzés különválása tulajdonképpen csak szubjektív gyökerű. A tudomány általában személytelen. A személyszerű érzés az énből fakad s az énben igazolódik, míg a tudomány eredményeit az én csak elhiszi, de nem tudja. Lukács érzései önkénytelenül, de mégis nagy energiával szűrődnek és formálódnak s az érzés végül tiszta és szabatos formában jelenik meg, akárcsak egy módszeres végiggondolás zárószeme volna. Az érzés tudománnyá kristályosodását talán sehol sem lehet szebben megfigyelni, mint éppen Lukácsnál. Tumultuózan és nehéz küzdelmek árán válik ki egy hangulatkomplexumból Lukács metafizikai tragikum-érzése, kizárások és egyéb logikai műveletek után jelenik meg végre definiált határozottságban s felismertségben s tulajdonképpen nem más, mint megigénylése azoknak a posztulátumoknak, melyeket Lukács szinte matematikailag vezet le a dráma külső feltételeiből, az ezerfejű közönség tartós együvéolvasztásának módjátéjtéséből, az idő rövidségéből, a színpad távolságából s a többi adott körülményből. Az érzésnek s a tudományos munkának itt az a viszonya, mint amilyen a képnél a művész látomása s a realizálás, a szubjektív preegzisztencia s a technikai megvalósulás között van.

Ez az összehasonlítás nem enged el egy másikat: Marées² és Lukács összevetését. Emberileg sok a közös kettőjükben: a feladatért s a feladatban való élet, saját személyük teljes és feltétlen alárendelése az ügynek, egyáltalában az úgy szükségszerű s személytelen felfogása, mely által Marées is, Lukács is mintegy csak tárgyilagos és elfogulatlan figyelemmel-

kísérője annak, „was in ihm denkt”.³ Ezenfelül azonban vannak nyomaték-
os tárgyi találkozások is.

Akik az előadás luciditásából következtetnek vissza az elgondolás
tisztaságára és így zokonveszik Lukácsnak nehézkességét, bizonyára arra
a kinos küzdelemre és arra a félsikerre gondolnak, amellyel Marées meg-
érezkítette látomásait. Pedig a látomások hasonló természete teszi ro-
konművekké Marées képeit és Lukács írásait. Marées a mai művészettel és
Lukács a mai irodalomesztétikával szemben szinte a hellén hagyomány
felébresztőinek számíthatnak.

Az egész mai szellemi élet bonyolultsága és problematikus volta ma-
gyarázatára talál, ha a hellén kultúra emlékei mellé kerülnek a modern
kultúra termékei. Minden görög művészeti alkotás egyenesen és közvetet-
lenül ráutal a művészet lényeges feladataira, minden görög gondolkodó
egyenesen és közvetlenül ráutal a gondolkodás lényeges kérdéseire. Most
azonban annyira specializálódott és decentralizálódott a tudomány és a
művészet, hogy nagy és mélyrelátó tudományos elgondolások egyáltalán
nem gondolnak arra a kérdésfelvetésre, amelynek a választudakolásá-
ból ered az általuk tárgyalt probléma. A művészet bizonyos a fejlődés
során felmerült mellékes problémákra nézve kísérletezik végnélkül, és talán
egyre finomabban, elfelejtkezve arról, hogy mi is az igazi hivatása a látható
világgal szemben.

A művészet, lassanként ugyan, de mégis meglátja Marées mementóját
és megérti eredményeit. És amiáltal Marées naggyá lett, annak köszönheti
Lukács rendkívüli eredményeit és munkájának rendkívüli jelentőségét.
A tudomány osztódás útján való szaporodásának és az érzés kritikátlan
terjengésének éveiben ez egyszer az érzés biztos irányt jelöl a tudomány
elé és a tudomány által igazi mivoltára tisztul az érzés. Ez óvja meg a tu-
dományt a skolasztikába tévedéstől és a lírát az impresszionizmussá pos-
ványosodástól, általa emelkedik tudománnyá a tudománytalan ismeret-
halmaz, itt megvan a formai kritérium és megvan a tartalom súlya.

Feleky Géza

40. A MODERN DRÁMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE

Az irodalom feketeingesei meglehetősen diszkreditálták már fiatal emberek munkáinak felmagasztalását. Mindamellett lehetetlen Lukács György könyvéről el nem ismerni, hogy megjelenése a magyar irodalomtörténetírás területén igen jelentős esemény. Szolgáljon ez állításnak némi enyhítésére az a körülmény, hogy a munka egy hagyományokat őrző testületnek, a Kisfaludy Társaságnak koszorújával látott napvilágot.

Lukács György szempontja, amelyből az irodalmi jelenségeket megítéli, ekkora hangsúllyal nálunk még nem jelentkezett. Ez a forma, a stílus szempontja. Természetesen nem a külső formáról, nem a technikáról van itten szó, hanem ennél sokkal belsőbb valamiről, a művésznek a dolgokkal, az étellel, élményeivel és tárgyával szemben alkalmazott megformálási készségéről.

Ezt a szempontot alkalmazza Lukács György nagy következetességgel a modern dráma történetének vizsgálatában. Ezért hat munkája a csak tartalmi elemzésekhez szokott irodalomtörténetseink előtt idegenül, s ezekért tartják szempontjának következetes keresztülvitelét erőszakoltnak. Pedig Lukács a tartalomelemzést éppen olyan becsületesen elvégzi mint bárki, de a művészet igazi lényegének a formát tartván, felosztásait, összefoglaló ítéleteit a formai megítélés szempontjából végzi.

Lukács György munkáját a drámának mint műfajnak elméleti fejtegetésével kezdi. Abból indul ki, hogy a dráma célja tömeghatás és ebből a megállapításból vezeti le nagy érdekességgel és mélységgel a dráma műfaji meghatározottságát. Tömegekre csak általánosságok hatnak, pusztán egyéni sohasem érzékelhet egy tömeg erősen. S a tömeg csak képekben bír gondolkodni, csak képek által lehet hatni rá. Tehát a legnagyobb általánosságokat a legérzékibb formában kifejezni, ez a drámai hatás föltétele. A dráma a maga térben és időben nagyon is korlátozott eszközeivel egy ember életének legtipikusabb eseményét a legközvetlenebb, legérzékibb erővel akarja tükröztetni. S mivel egy ember egész életét legtisztábban akaratának megfeszülése tükrözteti, ezért a dráma az akarat költészete. Az akarat legkifejezőbb megnyilvánulása a küzdelem, minden drámának tárgya tehát egy olyan helyzet, amelyben egy ember, aki a maga típusának maximuma, olyan küzdelembe kerül, amely küzdelem erejének maximumát juttatja kifejezésre. Ezért a drámai forma végiggondolása a tragédiához vezet, s a dráma mindig a tragédiában éri el csúcspontját.

Minő lesz most már ezek szerint a modern dráma? Nyújt-e lehetőséget a modern élet a dráma számára? Tragikus konfliktusokat mindenestre termelnek a mai viszonyok, sőt az élet talán tragikusabb, mint valaha volt, de ezek a tragédiák nagyon is a lélek belsejében játszódhatnak, nagyon is passzívak ahhoz, hogy drámaian kifejezhetőek legyenek. A mai élet a külső életmegnyilvánulásokat erősen uniformizálta, úgy hogy mindaz, ami egyéni, behúzódtott a lelki élet legelzártabb rejtekeibe. A hangos tragédiák megszűntek, a konfliktusokat nem lehet többé érzékelileg megfogható jelenetekben kifejezésre juttatni. Ez csak abban az esetben lehetséges, ha a belsőbe rejtett érzések patológikus túlzások alakjában vetődnek a felszínre és ütköznek össze a velük szemben álló erővel. Innen van, hogy a modern dráma annyira kedveli a patológikus emberábrázolásokat. Neki a patológiai technikai szükségesség. Éppen ez okok miatt a modern élet ábrázolására a regény-forma alkalmasabb, mint a drámai.

Ez volna — persze csak töredékesen — a könyv elméleti részének foglalatja. A munka történeti része voltaképpen ezeknek a megállapításoknak gyakorlati alkalmazása. A modern drámát Lessingnél kezdi és az egyes stílusmegoldási kísérleteket egészen a legutóbbi évekig vizsgálja. A modern dráma főjellemvonásául polgári voltát tartja. Amint Shakespeare és Racine drámája főnemesi, udvari dráma volt, úgy az új dráma a polgári drámáért vívott küzdelemből nőtt ki. S ha később más irányban is fejlődik tovább, mindig magával viszi keletkezésének nyomait. Az új drámát a régitől két igen jelentős körülmény különbözteti meg. Először az, hogy a modern dráma nem misztikus, vallásos érzésekből nőtt, a másik, hogy az új dráma egy régebbi drámai fejlődésben kialakult színpadra kényszerül alkalmazkodni. Emiatt a modern dráma a színpaddal sohasem tud szerves egységbe forrni.

A modern dráma történetét a könyv öt nagy szakaszban tárgyalja. Az elsőben a német klasszikus drámát (Lessingtől Hebbelig) és a francia iránydrámát. A másodikban — heroikus korszak cím alatt — Hebbelt és Ibsent. Ez a szakasz a munkának legsikerültebb része, kivált Hebbelnek mint embernek és mind drámaírónak képét rajzolja meg nagy megértéssel. Roppant érdekes, amint Ibsenről kimutatja, hogy bármilyen éles is közte és a francia dráma között az ellentét, sok technikai fogást (sokszor nagyon is olcsókat) mégis tőlük kölcsönözött. A harmadik szakaszban a naturalizmust tárgyalja, a negyedikben az impresszionizmust, a dekoratív stilizálást és a tragikomédia kialakulását foglalja össze. Ebben a

fejezetben legsikerültebb rész, ahol Maeterlinck drámáinak balladás voltát fejtegeti. Az ötödik fejezetben a legújabb stíluspróbálkozásokat ismerteti, amelyek a nagy dráma megalkotása felé törekszenek. Ez a fejezet a legzavarosabb és a legkevésbé áttekinthető. Talán az anyag nagy időbeli közelsége akadályozza meg a biztosabb és átlátszóbb tárgyalást.

Szokatlanul hatnak a könyv egyes különösségei. Egy-egy író (így pl. Hofmannsthal, Hauptmann) több fejezetre tördel szét, aszerint, amint különböző darabjaik különböző stílusmegoldásokat mutatnak. Rostandról mint a Victor Hugo epigonjáról, Gorkijról mint a Hauptmannéról még csak említést sem tesz. Tagadhatatlan azonban, hogy mindezek a különösségek szempontja következetes keresztviteléből folytak.

Könyve végén egy fejezetben a magyar drámai irodalmat tárgyalja. Ez a fejezet teljesen kiesik a munka keretéből. Egy olyan műben, amely az adatoknak minden különösebb szempont nélküli lelkiismeretes összeállítására törekszik (feltéve, hogy magyar ember a szerzője), persze helyet kívánunk a magyar dráma számára, de ebben a könyvben, amely csak eredeti stílustörekvéseket vizsgál, kár volt a magyar drámai irodalomról beszélni.

Sok gáncs érte eddigelé Lukács György stílusát. Minden ellenkező véleménnyel szemben ki kell jelentenünk, hogy stílusa nem élvezhetetlen és nem annyira magyartalan, mint amennyire feltüntetni igyeksenek. Mondatainak logikai megalkotása mindig erős, ha nincs is ragyogása és ritmusa. De végre is attól, aki olyan gyakran jár metafizikai mélységek felett, nem lehet rossz néven venni, ha elfelejti leszakítani az alja mentén fakadó virágokat. Homályossága gyakran csak mélységének következménye, és ritkán történik (bár itt-ott ez is előfordul) szándékosan.

Kicsit naiv, amikor a modern dráma lehetetlenségéről szólva azt vallja, hogy elméletét apriorisztikusan állapította meg és nem a történeti tényekből levont absztrakciók segítségével. Apriorisztikus tárgyalási mód néha helyes lehet (aminthogy helyén van itt is), de hogy maga a megállapítás apriorisztikusan történt volna, ahhoz legalábbis fér egy-két vajon.

Lukács György könyve hivatva van megerősíteni a magyar irodalomtörténetírásnak azt az irányát, amely úgy látszik, mintha szárnyát kezdené bontogatni, – azt az irányt, amely a stílus, a megformálás nézőpontjából szemléli az irodalmi jelenségeket. Valamivel zavarosabban és felszínesebben, de ennek az iránynak követelt jogot nemrégiben Nagy József egy felolvasása is. (A magyar irodalomtörténet korszakai. Megjelent az Irodalomtörténet 4. füzetében.) Ennek a szempontnak alkalmazása talán új életet fog vinni a magyar irodalomtörténetírásba.

Galamb Sándor

41. AZ ÚJABB NÉMET ESZTÉTIKA HATÁSAI MAGYARORSZÁGON

Írta: Kelecsényi János (Budapest)

... A miszticizmus, dekadens idők titokzatos éjjeli látogatója, német ködön keresztül szintén föltetszik nálunk. Német álmodója *R. Kassner*, magyar álomfejtője *Lukács György*. (*A lélek és a formák*.) Ez az új miszticizmus szereti magát platonikusnak nevezni, és mivel homályosságban (szépségekben alig!) meg is állja a helyét a neoplatonizmus mellett, talán némi joggal. Veleje ez: vannak örök formák, melyek a dolgokon kívül vannak (a dolgok: a művészet magának a művésznek első, közvetlen megélésében, lelkében). Ezeket a formákat akarja megadni a dolgoknak a platonikus, aki lehet költő is, de még inkább kritikus.

A formaadás, a formával való küzdés szerintök a lényege minden esztétikának. Ez a forma aztán lehet a „gesztus életértéke” (Sören Kierkegaard szakító gesztusa Regina Olsennel: Lukács), a romantizmus rajongása (Novalis: Lukács), bölcselő allegóriák kettéválása a költészetben (Keats: Kassner) stb. stb. Az elmélet mint elmélet látnivalóan nem sokat ér és nem is elmélet, de Kassnernek legalább írói szépségei vannak. Lukács érthetlenségei nem sokat használtak a magyar esztétikának. ...

42. FELEKY GÉZA ELSŐ KÖNYVE

... Ime valaki, aki a dolgok lényegéről (de rég hallottuk ezt a szót is) és örök törvényekről beszél. „Filozófus” mondják majd sokan megvető vállrándítással. Nem. Feleky Géza a tipikus kritikus. Az „örök törvény” nála csak kiindulópont, mely gyakran öntudatlan. A cél: a mű, melyhez érzékeny idegeivel teljesen hozzásimul. A filozófus név szörnyű szégyenét másvalakinek kell viselnie. (Akit ki is martunk érte ebből a gyönyörű országból.) Az Lukács György. Ő filozófus, ő törvényeket lát csupán, Feleky hatásuk módját. Lukács számára lehangol, láthatatlanná válik minden a műben, ami nem a tiszta törvény szimbóluma. Feleky szemléletébe maradék nélkül bejutnak a művek. Lukács György új törvényeket talál és fog találni – Feleky új műveket...

Balázs Béla

43. A LÉLEK ÉS A FORMÁK

Francia folyóiratok Lukács Györgyről

„Mikor ezeket a sorokat kiszedték, került a kezünkbe a Parthénon 1912. október 10-iki száma, amelyben Ch. Andler hosszabb tanulmányt írt Lukács Györgyről, a fiatal esszéistáról, aki ezzel egy és mindenkorra helyet foglalt a francia irodalomban.”

Ezzel a jegyzettel kíséri a *La Nouvelle Revue Française*-ben, a legelőkelőbb francia kritikai folyóiratok egyikében F. Bertaux azt a cikket, amelyben szintén Lukács *A lélek és a formák* című esszéketét ismer-teti. Két előkelő francia író, az egyik: Charles Andler, a Sorbonne tudós professzora, a másik Bertaux, aki előkelő kritikus, hosszabb cikkben foglalkoztak tehát egy könyvvel, amely három esztendővel ezelőtt jelent meg magyarul, s a múlt esztendőben pedig németül. A magyar kiadásával megbecsülően vagy vállveregetően rövid ismertetésekben foglalkozott néhány folyóirat, a nagyközönség pedig így, úgy vagy sehogy sem vett, nem vehetett róla tudomást.

Amikor felnyitom Andler másfél ivre terjedő tanulmányát, melynek címe: *La vie de l'âme et la genèse des formes littéraires* (A lélek élete és az irodalmi formák genézise) az első mondat, amely erősebben megfogja a szememet, a következő: „Ez a jó kritika – hallgassátok és olvassátok.” Milyen furcsa; eszembe jut, hogy alig egy héttel ezelőtt a magyar tudós Akadémia egy jutalomdíj kapcsán hivatalos bírálatot adott ki az utolsó hat esztendő kritikai munkáiról és ebben a bírálóban Lukács György neve nem is szerepelt. Pedig a magyar tudományos világnak több oka lett volna arra, hogy tudomást vegyen Lukács eredményeiről, nemcsak azért, mert magyar, hanem azért is, mert éppen az Akadémia egyik kapcsolatos intézménye adta ki egy másik kétkötetes művét, *A modern dráma fejlődésének történetét*. Mindez azonban kicsi és jelentéktelen dolog, legföljebb jellemző azokra a viszonyokra, amelyekről már semmi új mondanivalónk nem lehet. Örülünk rajta, hogy Lukács György magyar elismerés és magyar méltatás nélkül is megtalálja a maga útját, megtalálja ott, ahonnan biztosan el kell jutnia hozzánk is. Addig pedig elégedjünk meg a magyar Akadémia bírálata helyett Andlerével és Bertaux-éval, akik mindketten megegyeznek abban, hogy ez a „fiatal esszéista azok közé tartozik, akik igazolni tudják a kritika legitimitását”.

A két cikk közül már terjedelménél, de szempontjainál fogva is érté-

kesebb Charles Andleré. Fejtegetéseit a kritika fejlődésével kezdi: Platonnál tehát, „aki az első nagy kritikus, aki nemcsak boncolja az írásművészet termékeit ... hanem tudja, hogy elsősorban meg kell érteni azokat”. Nem a polémiában keresi a kritika igazi feladatát s Lukács legfőbb érdemét abban látja, hogy ezek az esszék sohasem polemikusak, sem a költészettel, sem a kritikával szemben. Szerinte az igazi kritika legfőbb feladata az, hogy kapcsolatokat keressen. „Lukács György pedig azok közül való, akik hallhatóvá tudják tenni számunkra e törékeny irodalmi kagylókban az örök végtet távoli dübörgését és azoknak az áramoknak hangját, melyek saját ereinkben keringenek ... Lukács e közül a platonikusok közül való, akik tudják, hogy az irodalmi formák a mi mélységeinkbe vetett árnyékok ... De ő modern platonista. Nem hisz másban, csak az életben, tudja hogy a mintákat, az eszméket, a művészet és gyakorlat minden szabályát és minden feltételét csupán az élet alkotta, hogy bennünket nem az az abszolút erő keltett életre, amelyben nem hiszünk. Megérteti velünk, hogy az, ami bennünket az istenség közelében tart, hogy úgy mondjuk, a magasabb rendű élet törvénye. Itt van mindenekelőtt a művészet súlyos feladata.” Ezzel szemben azonban megállapítja, hogy bár ez a modern kritika filozófiai szellemű, de semmiképpen sem doktriner. Nem dedukál és nem alkalmaz szabályokat ... Minden bizonnyal azonban pszichológiát ad. — Arról a pszichológiáról van itt szó, amely mind e művekben az örök emberi lélek gesztusát keresi az ételle szemben. Ez szerinte az igazi és az új kritika. Ide sorozza Lukács könyvét is, amely néhány mű, műfaj, tragédia, novella és lírai költemény kapcsán példáját tudja adni ennek az új kritikának.

Itt aztán Andlerből egy pillanatra kitör a francia nemzeti büszkeség és azt mondja:

– Nincs kritika, mely jobban igazolná a francia művészetet, mint ez, nincs kritika, amelynek érintkezése a mai francia filozófiával olyan közeli volna. A tragédia problémája nála teljesen megegyezik azzal a „rationalisme cartésien”¹-nel, melyet Octave Hamelin támasztott fel.

Ezután a kissé félretaláló megjegyzés után, amely specializálni akar olyan dolgokat, amelyek általánosságra vonatkoznak, Andler sorra veszi azokat a nagy kérdéseket, amelyekkel Lukács könyvének egyes tanulmányai foglalkoznak. Elsősorban a tragédia metafizikáját hámozza ki az egyes tanulmányokból nagyon pontosan és megértően. Ahogy ő a tragédia metafizikai problémáját Lukács tanulmányaiból kiemeli, megfogalmazásában más, de lényegében ugyanaz, mint ahogy Lukács egy más („A tra-

gédia metafizikája” című) tanulmányában értelmezi a dolgokat. Az elbeszélő művészetekről szóló fejezetében Lukácsnak különösen két esszéjével, a Charles-Louis Philippe-ről és a Richard Beer-Hofmannról szólóval foglalkozik részletesebben, mint olyanokkal, melyekben az életnek és az embernek – bizonyos átvitelben a halálnak és az embernek ez a problémája a legvilágosabb megformázásban jut érvényre.

A „Stefan George”-ról szól tanulmány kapcsán tér át a lírára, amely szerinte az új kritika egyik legnehezebb feladata. Végül pedig újból a kritika problémájára jut vissza és kiinduló pontjára, Platónra.

Végül pedig azt mondja: „Platón az első nagy kritikus és az első irodalmi esszéista ... Emerson, Rudolf Kassner és Lukács György a mai irodalmi platonistáink. A modern platonisták azonban tudják, hogy a világosság, amellyel a művészet formáinak transzparens árnyékait bevilágítják, nem egy természetfeletti régióból származik, hanem az életből. Lukács György egy tagja annak a sornak, mely ezt a modern irodalmi metafizikát keresi.”

Ezeket írja a „Le Parthénon” Lukács könyvéről. Charles Andler komoly megbecsülése és tisztelettel teljes értékelése nem túlzott és nem elfogult. Ezt igazolja a másik cikk, amelyet *Bertaux* tollából közöl a „La Nouvelle Revue Française”. Az öt oldalnyi terjedelmű cikk körülbelül ugyanolyan szempontokból nézi Lukács könyvét és ugyanolyan elismeréssel is. Legrészletesebben Lukács egyik főtételével, a „belső forma” problémájával foglalkozik Bertaux. A Paul Ernstről szóló stúdium kapcsán foglalkozik ezzel a problémával, s aztán áttér Lukács „tragikum megoldására” Hebbelben. Elismerő méltatását pedig ezzel fejezi be, összefoglalván e tanulmányok közös értékét: „... formai tökéletességük, arisztokratikus elhatároltságuk, stilizálásuk formája egy új szintézist érintenek, amely nagyon érdekes mai kultúránk számára.”

Ez a két cikk föltétlenül Bertaux azt a jegyzetét igazolja, amellyel ezt a cikkünket elkezdtük, hogy Lukács György mostantól kezdve helyet foglal a francia tudományos literatúrában, aminthogy ugyanilyen megértéssel és komoly becsüléssel fogadták a németek is első könyvének megjelenését. Nálunk itthon pedig ... eh, hagyjuk ezt! ... Mint a régi közhely lenne belőle: Nemo profeta! ...²

44. GEORG VON LUKACS

A *Nouvelle Revue Française*-ban egy német levél keretében olvassuk Georg von Lukacs, azaz Lukács György nevét, mámoros jelzők és súlyos-hízog megállapítások mellett. Úgy írnak róla, mint a legkiválóbb „német” tudósról. Német tudós? Most már az. Hiába erősködünk, hogy a könyve magyarul jelent meg és Lukács György magyar, egyike azoknak a fiatal esztétikusoknak, akik az utóbbi évek komoly irodalmi küzdelmében nálunk tűntek fel. Érdemes azonban megírni, hogy került Lukács György a német irodalomba. Mielőtt kiment csöndes, német városkájába, járkált az egyetemünkön is és csak egy kis katedrát kért magának, hogy arra kitergesse tudását. A nagy katedrák, amelyekre a professzor urak kis tudásukat teregetik ki, már el voltak foglalva. Lukács György megelégedett volna egy kis katedrával is s azzal, hogy itthon magyarul dolgozhatik és munka után végigsétálhat a dunaparti korzón. Ezt is sokallták a tudás egyedárusai. Könyveit a magyar „tudományos” akadémiai lapok mikroszkópon se látható muslicái szánakozva mosollyal rántották le. Így Lukács Györgynek meg kell elégednie azzal, hogy a franciák és a németek ujjongó hasábokat írnak róla, akárcsak Mestrovicsról, a szerb szobrászat világszenzációjáról, aki szintén tőlünk szakadt külföldre és évekkel ezelőtt alázatos szerénységgel kopogtatott a magyar művészet ajtaján, hogy szobrokat szeretne faragni nekünk.

45. A MODERN DRÁMA

Lukács György: A modern dráma fejlődésének története

Egy műfaj fejlődése meghatározott korban, tehát az irodalomtörténet egy fejezete ez a nagy mű, mely írójának alkalmat adott, hogy igazolja és keresztülvigye egy teoretikus meghatározását a történelmi anyagon, azt, hogy az irodalomtörténet a forma és a hatás kölcsönös egymást befolyásoló viszonylatait vizsgálja.* Egy műforma megvalósulása attól a viszonytól függ, mely egy a priori (Lukács mindig hangsúlyozza a forma

**Alexander-emlékkönyv.* Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez.¹

aprioritását) és a konkrétan fellépő történelmi tények között megállapítható. A forma kérdése stílus-kérdéssé válik, vagyis az esztétika formai meghatározása egy történelmi és szociológiai kategória-problémává.

Az író egyszerűnek látszó megállapítása a jelenségek rendkívül összetett viszonyait foglalja magában, melyeket mint esztétikai és lélektani, szociológiai és kultúrtörténeti kölcsönhatásokat bő és érdekes fejtegetésekben bonyolít ki és old meg. Az első elvi kérdést, amely felmerül, azonban már megoldottnak tekinti. A történelmileg egyszer megjelenő az általános érvényűvel áll szemben, hol a forma-fogalom elveszti zártságát és merevségét s mint stílus amaz a priorihoz közeledő vagy azt megközelítő folyamattá válik, vagyis a forma stiláris megvalósulásának kérdése a megfejtésnek ellentétes lehetőségeit engedi meg. Ugyanis a forma, mint esztétikai kategória, melyet aprioritásánál fogva koron- és időnkívülinek kell tekintenünk, vagy megmarad östípusnak, ideának, mely a konkrét mű mögött mint megközelíthető értékmérő áll, vagy pedig valamely történeti egyes esetben már megvalósultnak tarthatjuk, mely így szolgál értékmeghatározás gyanánt. De mivel az utóbbit egyszersmind történeti stílusnak is kell tekintenünk, viszonylagossá válhatik minden művészi értékelés és minden stílusmegoldás jelentheti egyszersmind az a priori megvalósulását. Az a kérdés, hogy a priori milyen viszonyban áll a műhöz, legegyszerűbben így fejezhető ki: beszélhetünk-e egy történetileg meg nem valósult műformának a priori formájáról, van-e olyan műforma, amely nem történelmi is.

A forma problémáját az irodalomtörténet keretében még bonyolultabbá teszi, hogy a stílus „folytatható formai megoldás”, (a folytonosság pedig ismét vagy fejlődést vagy váltakozó ritmust jelenthet), de a forma egyszersmind a hatás alapja is, valamint az egyén, a művész szempontja, „állandó állásfoglalása a dolgokkal szemben”; a formakövetelmény nemcsak stílusképző, szociális és történeti kategória, hanem a teremtő erőnek egy alkotó eleme, egyéni lélektani is. A mű teoretikus része az előbbi kérdésekkel foglalkozik, míg a történeti rész az egyes irányok és írók műveinek analizisében a szociológiailag megállapított törvényszerűségekből a dráma művészi megalakításának lehetőségét vonja le.

Kultúra és világnézet, gazdasági és szociális viszonyok, egy történelmi korban megadott élet mint a művészi alkotás anyaga s viszont a művésziileg megformált élet; vagyis az irodalmi mű hatásának kiterjedtsége nagyjából az első rész tartalma. Mint minden kornak, úgy ennek is az lesz a stílusproblémája, meg bírják-e a forma határai a kor élete által adott

tartalmakat kötni, vagyis az a priori forma mennyire ruganyos, hogy történeti megvalósulásában jellemző sajátosságainak elvesztése nélkül az anyagot a magáévá tehesse. S mivel egy késői kor mindig hagyományokra kénytelen lépni, bizonyos küzdelem áll elő a már létező formai megoldások s a még megvalósíthatók között, mely lehet fejlődés, de meddő, eredménytelen küzdelem is.

Lukács mielőtt a kor, a XIX. század történelmi keretébe beállítaná a drámai formálás ilyen hagyományos követelményeit, az elvi kérdésekkel foglalkozik, mégpedig a legegyszerűbb, legismertebb, triviálisan tapasztalati adatokból kiindulva a legabsztraktabb formai meghatározásokig halad, s esztétikai és filozófiai meggyőződéseinek komolyságával s alig észrevehető átmenettel csakhamar a legbonyolultabb problémák elé állít.

A dráma egy emberi történet előadása által tömeghatásra számít, tartalma tehát csak általánosságban és érzékelhetőleg adható, a színpadi perspektíva egyszersmind megköveteli az időbeli és térbeli meghatároztság szempontjából, hogy az egyén benne az embert, a történés a sorsot képviselje. Így lesz a dráma, formai határoltsága által, az ember és a sors szimbolikus megjelenítése. Az egyént tetteiben nyilvánuló akarata jellemzi, tetteiből pedig az, mely összeütközés, tehát küzdelem által akarátát a legnagyobb megfeszültségben mutatja; ez azonban szimbólummá csak akkor válhatik, ha a küzdelem oka nemcsak a hősnek magának, hanem a tömegnek is életproblémája. Így áll a hős előttünk mint nemcsak egyénileg nagy, hanem mint saját típusának kiváló példánya. A küzdelem ereje és mélysége nem a külső erőtől függ, hanem az egyén szempontja határozza meg. Ami az embertől saját akaratának legnagyobb megfeszítését követeli meg, ha látszólag nem is legyőzhetetlen ellenfél, mihelyt végeredményében győztes lesz, reá nézve a szükségszerűséget és sorsot képviseli. Látszólag egyenlő erejűnek kell a küzdelemnek lenni, tehát emberek közötti összeütközésnek, mert különben tettekben nem, csak lírai kitörésekben kaphat kifejezést, de mégis végső erőig megfeszített küzdelemnek, melyben az egyéni élet leghatalmasabb gátlója, a szükségszerűség, a sors a legméltóbb ellenfél. A drámai küzdelem legtokéletesebb formájában a tragédiához vezet.

A drámának ezekből a tartalmi következményeiből bizonyos ellentétek származnak, melyeket Lukács a dráma paradoxonainak nevez. Már eddig világossá vált egynéhány ilyen ellentétes formai követelmény, például az, hogy tartalmilag a drámai küzdelem a hős teljes egyéniségének maximális erő kifejtését követeli meg s mégis mivel azt formai határolt-

ságok miatt csak érzékelhetőleg lehet kifejezni, csak emberek között folyhat le ez a küzdelem; hogy az emberek mögött a sors áll a hősrel szemben, így a küzdelem alapja metafizikai s mégis csak szociális formában jelenhetik meg; hogy a hős a legerősebb egyéniség és mégis típusa osztályának s egy általános világnézetnek a képviselője.

A drámai paradoxianak legfőbb oka a műfaj egyetemessége tartalmilag és korlátoltsága eszközeiben. Hogy formailag is egyetemességet fejezhessen ki, az élet gazdagságát nem eseményeiben, hanem azok összetartozásában fogja adni, vagyis kauzalitásukat. Ezért a drámában a szükség-szerűség erősebb, mint az életben vagy az epikában, mely az életet egyetemességében adhatja. Az okozatsor láncolata az író világnézetéhez vezet, mint végső okhoz, melynek szociális oldala a hatás lehetősége, az, hogy ez a világnézet egyezik-e a közönségével és mert művészi hatásban csak formai igazságról és közölhetőségről lehet szó, meggyőző tud-e lenni formai konstrukciója által? A költő világnézete az alkotás a priorija, azonban csak konstruktív a priori, nem az eseményekbe belejátszott nézete az írónak (nem tendencia kifejezése). A dráma alapját tevő világnézet elvont és dialektikus, formája konkrét, tartalma élő esemény: a konkrét megjelenítés és absztrakt dialektikának ez az ellentétessége az egész drámai konstrukciót áthatja s az összeütközés, a sors és jellem, a szituáció nehezen megoldható kérdései erre az ellentétességre vezethetők vissza: az, hogy a hős egyén és mégis típusa saját emberosztályának, a dráma mozgó ereje az ő akarata s mégis a kívülről jövő sors lesz a döntő; a legkülsőbb formában pedig paradoxia a dialógus, melynek életet, jellemet, cselekvényt kell kifejeznie, mely szimbolikus, fogalmi, anélkül, hogy át szabadna mennie a tisztán intellektuális fogalmi körbe.

A drámai stilizálás a paradoxonokat úgy oldja meg, ha egy ember életének egy részletét úgy ábrázolja, hogy annak egész életét jelentse, hogy a történés teljesen zárt és egész legyen, szimbóluma az egész életnek. Kérdés mármint, milyen kor az, melyben lehetséges ez a műforma, vagyis milyen kor világnézete követeli meg a drámát mint legmegfelelőbb művészi kifejezési formát? Lukács három fő szociális elemet különböztet meg a drámában: a hatás, a tartalom (mint általános életet, tehát a tömeg életét is szimbolizáló történés) s a világnézet, mint benne rejlő konstruktív alap. A hatás a közönség és a színpad viszonya s a kettőt az író és közönség azonos világnézetének formai megvalósíthatása köti össze; ez a világnézet akkor kaphatja meg drámai formában a legteljesebb kifejezését, ha az életet mindkettő problematikusság, küzdelem

alakjában látja, ha ellentétes erőket érez benne; ez mindig valamely társadalmi berendezettség hanyatlási korában áll elő, mint a régi és az új összeütközése, mikor az élet problematikussá válása folytán „az etikus ember számára az életnek meg kell szűnni centrális életértéknek lenni”, mikor az osztályhanyatlás heroikus korával „megszületik a szép halál ideológiája”. Az elbukó hős tipikus képviselője a hanyatló osztálynak, az ő elpusztulásában kifejezésre jutó személyiség-érték tipikus érzelmi értékelés tárgya és tragikai hatása azért általános. A küzdelemben levő világnézet hatása alatt az élet véletlenszerű, irracionális jelenségei a tragédiában metafizikai szükségszerűséget nyernek.

A feudalizmus és a királyság küzdelmének ideje a nagy tragédiák kora s hol a feudalizmus győz vagy beleolvad a feltörő polgárságba, nem alakul ki a dráma. Hogy modern dráma lehetséges-e, ugyanez a történelmi helyzet fogja meghatározni: az élet értékeinek problematikussá válása. A modern dráma a polgárság szociális helyzetének kérdéséből keletkezett, egy tudatos osztályellentétből, de inkább a küzdő osztályok eszményeinek, mint embereinek összeütközését adja, csak itt még az a komplikáció áll elő, hogy a modern dráma nem egy vallásos érzés kifejezése gyanánt születik, mint a megelőző koroké, hanem erős hagyománya van a régi drámai formában és színpadban, mely nem az ő életkérdéseinek megérzékitésére alakult. Ez arra vezetett, hogy dráma és színpad elváltak egymástól; nem volt meg többé a régi fejlődésben oly fontos egyesítő erő az ünnepi és vallásos érzésben, mikor az új irányban fejlődő kultúra, mely intellektuálisabb minden réginél, eszméi kifejezésére a régi színpad elhatároltságát találta. Az intellektualizmusba eltolódott küzdelmek a drámai megérzékitésre túlságosan elfinomultak s a tömeghatás lehetősége megváltozott. Az életproblémáknak ez a racionálissá válása, a tradíció, mely pusztán létezése által leküzdhetetlen erőnek tűnt fel, a történelmi érzést állandósította az életküzdelemben a pusztán teoretikus, bár legtisztább ideálok ellenében is. Az ideológia a fennállóval, az egyéni törekvések a hagyománnyal ütköznek össze s a történelmi hatás érzése mint egy háttérben levő absztrakt, interindividuális erő teszi a küzdelmet bonyolultabbá. Ez a háttér, a miliő, fontossá válik s a küzdelemben belépése, az embereket, hősokeket befolyásoló ereje által új jelleget ad az új drámának, mely gazdagabb, több dimenziójú lesz.

A küzdő osztályok összeütközésében az értékelésnek új szerepe jut a drámában, de a két világ kétfajta értékelése által ingadozóvá válik belső etikája s feltartóztathatatlanul relativizmusba megy át. A drámai jellemre

a külvilág oly erősen hat, hogy a választóvonal elvész az ember és környezet, a hős és a sors között s ezáltal nemcsak egyensúlyuk válik ingadozóvá a drámai küzdelem rovására, hanem magának a hősnek centrális állásfoglalása a drámában, „a tett viszonya a tevőhöz relatívvá lesz, saját tettei idegenné lesznek és ellene fordulnak”. A hőstípus elváltozása végül odavezet, hogy az akarat intenzitási foka megváltozik, hősiessége inkább passzív, a küzdelem centruma mindinkább bensővé válik, emellett konfliktusa absztraktabb, de amennyire veszít érzéki kifejezésben, annál mélyebb lesz mint tragikus élmény.

Hozzájárul a drámai egyén megváltozásához, hogy a modern drámában lép fel az individualizmus mint életprobléma; a történelmi érzés állandósága egyrészt ellentétes ugyan vele, de másrészt segít pontos határait megszabni. A tudatos egyéniség erősebb érvényesülési vágyát a külső körülményekbe való beleütközés lehetetlenné teszi s ezzel, ami a régi drámában nem fordult elő, az individualizmus problematikussá válik; az egyéni akarat lesz központtá, azonban függetlenül az akarat irányától, erejétől, egyszerőval leegyenibb tulajdonaitól, úgy hogy az individualizmus küzdelmében az egyéni csak mint absztraktum fontos s a jellem csak „ütközőpont” a viszonyok összeszövődöttségében. Az élet azonban elmegy az ilyen elvont egyéni mellett s így az ember és sorsa összetalálkozását ideák segítségével kell létrehozni. A nagy individuumok drámáját az elvont individualizmus drámája helyettesíti.

Az ideáktól való függés erősödésével az embereknek egymáshoz tartozása lazul, mely lelkileg magánossághoz vezet, kifejezése pedig a dialógusban szubtilisabbá, suhanóvá válik, az elmondhatatlan nagyobb tért nyer benne s ezzel a sejtetés, elhallgatás, ritmus és hangsúly különbségei. A viszonyok intellektuálisabb alapja azonban objektívabbá is teszi az embereket egymás iránt, mert a meggyőzés, megértés nincs kizárva, mint a tisztán érzelmi, vitát nem tűrő, abszolút ideológiánál, a meggyőződés helyét a szempont foglalja el, de ez formafelbontóvá válik, mert relatívve lesz az is, vajon tragikus-e valami vagy nem; amellett a konfliktus erősebben lelkivé válása a megérzékítést nehezebbé teszi. Egészében jellemző a korra, hogy míg életfelfogása, filozófiája tragikusabbá válik, drámai anyaga annál kevésbé az.

Az új élet tehát mind anyag, mind forma tekintetében veszélyeztette a drámát. A dráma centrális súlypontjának, a sors és ember viszonyának megváltozása, az erkölcsi értékelés megingása felbontja az egyensúlyt nemcsak a dráma benső lényegére nézve, hanem a közönség és a dráma világa

közt is. A modern drámának mindkettőt művészileg kellett helyreállítania, az etikai és esztétikai egység problematikussá vált, keresett céljá, alap helyett megoldássá. Vagyis, ami eddig elvitázhatatlanul megadottan létező volt a drámán kívüli világban is: az etikai nézet megdönthetetlen-sége, egyéni, művészi meggyőződéssé vált, melyet a művészetnek formai elrendezéssel kellett elfogadhatóvá tenni. Igaz, hogy a nézet relativitása folytán a közönség szuggerálhatósága is tágabb lett, de egyszersmind labilisabb, bizonytalanabb is.

Modern dráma tehát van ugyan mint történeti tény, de mint új stílusnak olyan nehézségekkel kellett megküzdnie, amely veszélyeztette forma-tisztaságát.

Hosszasan foglalkoztam az elvi kérdések ismertetésével, mert a sok ismerettel megírt rész fejtegetéseiben tulajdonképpen már benne van az egész modern dráma problematikussága és kritikája, a történeti rész az egyes esetekben a többé-kevésbé sikerült megfejtést vagy a nehézségek kikerülését fogja feltárni. A dráma fejlődési lehetősége az alap, a világnézet megváltozásával, a sors és ember közötti küzdelem új szempontból való meglátásában s a megfelelő formai alakításban fog állani; a drámái hős jellemének megváltozása s az anyag külső alakítása a dialógusban lesznek legfeltűnőbb ismertető jelei. Az új dráma előkészítői a német klasszicizmus és a francia iránydráma. Lessingnél kapnak a polgári érzések először új hangot s új ember jelen meg: a teoretikus ember típusa; de az új sors, a viszonyok erejének túlhalmozódása, mely tehetetlenné teszi a hőst az étellel szemben, még úgyszólván öntudatlanul lép fel. Ez a hős-típus végső kifejlésében a Don Carlos alakjainak elvont idealisztikus fanatizmusához visz. A Goethe típusai kevésbé doktrínérek, de a tényekkel szemben viselkedésük ugyanaz. Az új ember labilis folytonos mozgásban levő lelkiállapota azonban nem kapott alkalmas kifejezést a régi retorikus dialógus formájában. Az egész irány legkiválóbb termékeiben is csak esztéta-dráma maradt. A francia iránydráma formai hagyományainak hatása alatt csak kompromisszumokat adhatott, emberei sémákká váltak az író célzata szerint, dialógusa sima, szellemes, teoretikus, egyéni szín nélkül; de technikája uralkodik az új drámák fejlődése első idejében.

Az első modern drámáiról Hebbel, „az ő formája az új élet tartalmából született”. Az individualizmus problémáján át ő már csak embert lát s a sorsot csak emberek viszonyaiban találja fel. Az összeütközés főoka a létező viszonyok helyzeti energiája, holt súlya, mely ellen az egyén akaratát nem érvényesítheti. Kérlelhetetlen szükségszerűség uralkodik cse-

lekedeteiben, mely önmagában tragikussá teszi az élet harcát s ezt még fokozza az emberek izoláltsága, egymás meg nem értése. A viszonyoknak ez a hatása megmarad az egész modern drámai felfogásban. Hebbel-nél még problematikus marad a megoldás, de az ő iránya folytatható, míg az Ibsen megoldásai annyira szubjektívek, hogy nincs továbbfejlődési lehetőség. Ibsen fejlődésével együtt fejlődik tragikai belátása, problémái, etikája és hőseinek típusa, de technikája megmarad. A XVIII. századbeli német dráma álmodozó idealistája Peer Gyntben tragikomikussá válik. Etikai megalapozást kellett adni ennek a romantikus individualizmusnak, s az ideál és valóság, az egyéniség és társadalom küzdelme tudatos problémájává válik drámáinak. A hazugságok életértékének felismerése ezt az etikát a végső tragikai konzekvenciáig viszi: csak aki nagy egyéniségnek született, mehet a maga útján, de ennek az útnak a végén tragédia vár. Ibsen, hogy a polgári drámát az események kicsinyes, véletlen esetszerűségéből tragikai magaslatra emelje, egy magasabb eszme szimbólumává teszi embereit. Ez a szimbolikusság dialógusaiba sok konstruált elemet visz, habár hőseinek jellemzésére a legközvetlenebb, legtermészetesebb, étellel tele dialógust teremtette meg; ehhez a stílus-disszonanciához hozzájárul, hogy a francia technika sok fogását alkalmazta még késői műveiben is.

A naturalizmus keresi először az új embernek és összeütközéseinek színpadilag is megfelelő kifejezését, de nem a franciák, hanem Strindberg látja legtudatosabban, hogy itt nemcsak részlettechnikai megoldásról van szó, hanem a forma és színpad teljes reformjáról. Szerencsésebb helyzete volt abban, hogy nem kötötte hagyomány, mint amazokat, de a mai ember, fizikuma által is meghatározott folyton változó lelki élete ezerféle motivációjával nem fért bele a dráma formájába. A német naturalizmus tartalmilag az új ember lelki fejlődését s az azt előidéző viszonyokat akarja adni, s az új embert elsősorban a dialógusban minden pátoztól menten kifejezni. Ez Hauptmannban találta meg vezérét, vele együtt már egy új irány kezd kialakulni a naturalizmusból, mely minden absztrakciót el akart kerülni s hogy az esetszerűséget mégis drámai fontosságúvá tegye, a környezet és körülmények hatásának tipikusságát emeli ki. A milió lett sorssá a drámai emberre nézve, azonban mivel átalakulása csak lelki marad, nem lesz drámai formában érzékelhetővé. A szkepticizmus és etikai relativizmus végre mégis kibontakozásra vezet, habár maguknál az íróknál sem mindig tudatos az átmenet. A történeti érzés növekedése a szocialista eszmék művészi ábrázolásának csődje s a Nietzsche

hatása az individualizmust hozza ismét előtérbe. De a pszichologizálás, a lírikus elfinomodás, főleg a biztos etikai világnézet hiánya bomlasztólag hat a formára, legjobb képviselőinél az impresszionizmus csak átmenet marad s a lírai dráma irányában egy új artistikus okokból születő formát teremtet, stilizált nyelvvel és szimbolikus tartalommal (Maeterlinck), míg végre e mesterkedés legyőzi a drámai erőt (Wilde, D'Annunzio). A relativizmus legmagasabb fokán végre csak hangulattá válik, egyéni szemponttá, hogy mit látunk tragikusnak.

Az egész fejlődés a formai feloszlás felé vezet. Ez magyarázza meg, hogy habár a kor világnézete nem akadályozta volna a modern vígjáték kialakulását, ehelyett a tragikus tárgy a relativista szempont által veszít patétikus nagyságából, a komikus pedig mélyebbé és fontosabbá válik, mint a komédia stílusa megkövetelné s a tragikomédia új formája áll elő. Már Hauptmann és Ibsennél beáll kettős motiválás alapján az etikai értékelés csődje. Wedekindnél az irracionális történesek hatalmában az ember felett jut kifejezésre a tragikus és komikusnak ez a vegyülete, míg Shaw tudatosan ellentétbe helyezkedik a tragikus világfelfogással, neki minden heroizmus csak póz s az összeütközések csak arra valók, hogy az embereket kijózanítsák.

A tragédiától való eltávolodás arra látszik mutatni, hogy a modern világnézet kifejezésére a drámai forma a maga tisztaságában alig alkalmas. A szükségszerűséget s a küzdelem hiábavalóságát átlátó emberek s nem a romantikus ideálok rajongói a hősök, akiknek ereje abban áll, hogy nemcsak beletörődnek, hanem akarják, magukénak fogadják és vallják ezt a kikerülhetetlen sorsot. A végső drámai megoldás nehézsége ugyanaz marad: az ember és a sors elvontsága. E fejlődés két ellentétes pólusán Paul Ernst és Hauptmann állanak; utóbbi a modern irányok minden pontján átment s valamennyi nagyobb tehetségre jellemzők azok az okok, melyek nála sem engedték meg a tiszta drámai forma megalakulását. Naturalizmusa ugyan sohasem volt tisztán alak kérdése, hanem életprobléma, de hogy a társadalmi dráma követelte lélektant és miliő beállítást korlátnak érezhette, mutatja a mesedramáig való eltávolodása. Intellektualizmusa nem engedi meg az igazi tragikai konfliktust, a hős passzív lesz a sorssal való találkozás pillanatában s az ellenfél jogainak átlátása megbénítja tetterejét; elégtikus és nem tragikus jellemek.

Az egész fejlődésre az a jellemző, hogy drámaiatlan érzést akarnak a régi dráma formájában kifejezni. A disszonanciát csak egy új forma adhatná meg, melyben a klasszikus tragédia formája s a lírai hangulatokból

és erősen érzékelhető képekből alkottott misztérium vagy bensőleg egysül vagy teljesen különválnak.

Bármily részletesen igyekeztem vázolni a Lukács könyvének eszmenetét, nem jellemezhettem olvasottságát, melyet a bonyolult kérdés fejtegetésénél alkalmazott, nem ismertettem az egyes írók elemzését, az irányok kölcsönhatásának vizsgálatát. A bő anyag áttekintését megkönnyíti a rendszeres feldolgozás.

Külön ki kell emelni a szociológiai fejtegetés szakszerű és a tárgy keretébe mégis szervesen beillesztett tudományos készültségét. Ibsen és Hauptmann írói fejlődésének következetes keresztülvitelét a világnézet és a szociális élet változásával kapcsolatban. Vannak kifogásaink is, bár inkább kisebb hiányokra vonatkoznak. Így a komikum tárgyalása az elvi részben el van hanyagolva a tragikummal szemben. Jobban ki lehetett volna emelni a tragikai korok összehasonlításánál, hogy míg a feudalizmus hanyatlása tényleges, állam és társadalom felforgató összeütközésre vezetett, a modern korban egy ideológia hanyatlásáról van szó, s kérdés, vajon annak, hogy a polgárság küzdelme etikai és szociális ideáljaiért eddig nem vezetett átalakító szociális összeütközésre, nincs-e befolyása arra, hogy a drámai forma véglegesen ki nem alakulhatott? Az, hogy a mű a legújabb kor jellemzésénél veszít a kezdet szigorú rendszerességéből, természetes; a történeti távolság hiánya az összefoglalást megnehezíti, az egyes írók fejlődésükben különböző irányokon mentek át s éppen a fejlődés kiemelése kikerülhetetlenné teszi itt-ott az ismétlést.

A főgondolatot azonban az író a bonyolult problémákon igen világosan viszi keresztül: hogy tudniillik egy műfaj fejlődésének kérdése, amellelt hogy esztétikai és történelmi probléma s amellelt, hogy a kor életének egészével kapcsolatban van, azonkívül megvalósulásának lehetősége világnézetünknek nemcsak művészi kifejezése, hanem élő kritikája is.

Ritoók Emma

46. LUKÁCS GYÖRGY: ESZTÉTIKAI KULTÚRA

Mikor ezek a tanulmányok a különböző folyóiratokban napvilágot láttak, utolérte őket a sors: észrevétlen és nyomtalan suhantak *keresztül* az olvasók tudatán. Lehetséges, hogy hatás és eredmény nélkül való vol-

tukat éppen a szituáció okozta: erősebben kapcsolódtak bele az aktualitásokba, melyek megszületésüket sürgették, mintsem hogy az aktualitások mint okok és a tanulmányok mint okozatok nálunk már sztereotipikusan egyidejű halálát túlélhették volna. Most hiábavaló és eredménytelen volna siránkozni azon a szomorú tényen, hogy érdeklődésünket csak az aktualitások pikantériája tartja felszínen, hogy nincs irodalmi közönségünk, melynek disztíngváló érzéke volna, hogy nálunk monumentális alkotások fulladnak bele az aktualitások vásári zsivajába, — most csak annyit kell megállapítani, hogy íme megint van egy nagy emberünk, akinek a szava nagyon-nagyon kevesekben talál visszhangot. Disszertációja a dráma formájáról, A lélek és a formák címen összegyűjtött „kísérletei”, chef d’oeuvre-je: A modern dráma fejlődésének története — mind egyetemesen megrázó hatást vindikálhattak maguknak. A hatás természetesen elmaradt, ellenben nagyon sok embernek fájdukt meg a feje a filozófus „homályosságától”. Különböznél mindezt azért kellett elmondani az Esztétikai kultúra kapcsán, mert ezt a könyvet megint utolérte a nemezis: egyszerűen tudomásul se veszik. Az elébb jeleztem a tanulmányok efemer hatásának egyik okát, most ki kell térnem a másodikra is. Lukács György „kísérletei” (szereti, magyarázza és jogosan használja ezt a kifejezést) a maguk szétszóródottságában, izoláltságában, folyóiratok efemer életre szánt cikkei közé való beékelődöttségében nem hangsúlyozhatták elég súllyal írójuk intencióit, nem ragyogtathatták eléggé kicsengő modorban egységes és dogmatikus irodalomszemléletét. Most azonban, hogy könyvalakban összegyűjtve jelentek meg újból, gyönyörűen bontakozik ki belőlük az író szempontjainak egy tudatos és organikus egységbe szökő komplexuma. Pedig témáit az egymástól igazán legtávolabb eső írók szolgáltatják. Strindberg és Ady Endre, Jób Dániel és Balázs Béla, Thomas Mann és Pontoppidan. Érdekes, hogy az Előszóban maga az író jelenti ki (tagadhatatlanul az indolenciába való beletörődöttség hangján): „Alkalomszerűek ezek az írások és összegyűjtésükkel nem akarok nekik nagyobb jelentőséget tulajdonítani, mint ami őket megilleti”. És mindjárt utána: „Alkalomszerűek, ami azt jelenti, hogy egy-egy véletlenül elem került esetben igyekeztem általános szempontjaim helyességét kipróbálni”.¹ Szóval maga az író cáfolja meg látszólag elébb sejtetett hitemet, hogy ezek az írások is egyetemes és megrázó hatás igényeivel léphetnek föl. Az író szerény kijelentésében azonban csak a felületes szemlélő láthat cáfolatot, mert *nem az alkalmak, az apropók a fontosak*, mert ezeknek csak kísérleti nyúl szerepük, szóval szekundér jelentőségük van, hanem az

apropókhoz kapcsolt, de nem bennük gyökerező *dogmatikus hitvalláson* van a hangsúly. Ez az a priorija Lukács György minden kísérletének. Most jönne a legnehezebb feladat: Lukács György egymásba kapcsolódó és egymásból nőtt szempontjainak megrögzítése. Itt csak kontúrjait lehet adni annak a ragyogó és mély szimbólumnak, amely Lukács Györgyöt olyan dinamikus erővel emeli minden modern esztétikusunk fölébe. Ez a szimbólum tiszta, tömören és alaposan megkonstruált dogmatikus hitvallás s nem szellemes paradoxon, mint a l'art pour l'art nagy apostolának vakmerő aforizmája: Művészetbeli igazság nincs. A művészetbeli igazság olyan fogalom, melynek az ellenkezője szintűgy igaz. Lukács György hitvallása a l'art pour l'art egyenes negációja, a dekadenciának, a gyökértelenségnek, a minden talajból való kiszakadottságnak, a közösségekbe kapcsoló hidak fölégetésének kíméletlen ostromozója. Az impresszionista világszemlélet azt mondja: l'art pour l'art. Lukács az esztétikus tántoríthatatlan és nagyszerű hittel vallja: l'art pour nous! A művészet éretünk, miattunk és általunk él és virul. Igenis van célja: az élet, a maximális erőikcsattanások elősegítése. Van célja, lehetnek tendenciái, mert van *lényege*, vannak dogmái, (ha ezek a dogmák mentek is minden aprólékoságtól és ha szélesen ölelők is) van gerince és van gyökere. Gyönyörűen magyarázza az impresszionista világszemlélet és művészet felszínes, gyökértelen, pillanatok efemer szépségeiben felolvadó mivoltát és pontosan megjelöli azt a pontot, ahol az esztéta hedonizmusa és a nyárspolgár elégedettsége találkoznak, majdnem identifikálódnak. Szembefordul a beteges szenzualizmussal, a dekadens értelemben vett individualizmus-sal, az életből való kiszakadottsággal, a beteges énkultusszal és az életet lelki kényszerből romantikus szépségek felé stilizáló megmérgezett „esztétákkal”. Mert a lelkeket megmérgezte az impresszionizmus és a l'art pour l'art megvesztegető és behízelt teóriája, hogy Babits Mihály egy találó kifejezését idézzem: a sok beteg szívárvány, mely vigaszul csillog a stagnáló mocsárvíz tükrén. Ez a néhány megjegyzés pedig nem kritikája akar lenni Lukács György könyvének, vagy akár ismertetésem, (a Lukácsot legjobban nyugtalanító „*formaproblémára*” ezért nem tértem ki) hanem csak egy ujjongó mozdulatra, egy örömdetes konstalálásra akart szorítkozni.

B. L.

47. LUKÁCS GYÖRGY

Ezerkilencszáztíz tavaszán könyv jelent meg a magyar piacon: Lukács György: *A lélek és a formák. Kísérletek* volt a címe. Az a bánásmód, melyben e könyvet – jó-e, rossz-e? most még nem mondjuk meg – a magyar kritika, no meg miután németre is lefordították, a külföldi kritika részesítette, több szempontból igen tanulságos. Hogy a könyv értékeihez méltó bírálatot adjunk, arról ezúttal le kell mondanunk egy más alkalomra való főntartás ígérétével; addig is – mintegy előkészítésül – lehetőleg elfogulatlan objektivitással beszámolunk azokról a jelentéktelennek látszó, de következményeikben nagyon is jelentős, megjelenési formáikban nagyon is jellemző eseményekről, melyek elválaszthatatlanul hozzá tartoznak a fentnevezett esszé-kötet historikumához.

Amikor *A lélek és a formák* piacra került, a magyar kritika megmagyarázhatatlan gyanakvással fogadta. A Budapesti Szemlében dr. Horváth János, az Egyetemes Philológiai Közlönyben dr. Kelecsényi János tollából lesújtó bírálatok jelentek meg, melyek csupán olvasottságát dicsérték. Módszere – mondották – Kassnertől való, akiről, mikor megkísérli jellemezni őt, még megközelítően tökéletes képet sem tud adni. Kelecsényi bíráló megjegyzései között igazán bántó kicsinyesség az, hogy a kísérletekben a magyar filozófiai műnyelv, melyet Alexander és még néhányan olyan szép magaslatokra fejlesztettek, nem jelenik meg teljes tisztaságában: terminusok használata körül visszaesésekre mutat. (Ugyanez a Kelecsényi *Az esztétika alapvető tanai* címmel közelebb egy kötetet adott ki, melyben – legfőbb dicséretére legyen mondván – kifogástalanul használja a terminusokat.) Persze ő is homályosságot vet Lukács szemére, amiért nem kell szégyelnie magát, hiszen Babits is beleesett ebbe a hibába és örvendenünk kell, hogy így történt, mert különben nem írhatta volna meg Lukács remek jegyzetét Arról a bizonyos homályosságról. Még néhány heti- és napilap írt e kísérletekről többé-kevésbé hangulatos ostobaságokat: vállveregetés és a megbírálandó szöveg nemismerése jellemzik őket.

Egy évvel utóbb megjelent Lukács Györgynek az a munkája, mely a legnagyobb tudású magyar kritikus hírnevét már akkor megszerezte számára, amikor még csak kéziratban ismerték barátai és azok, akik szokatlan entuziazmussal a Kisfaludy Társaság Lukács Krisztina-díjára ajánlották: a modern dráma fejlődésének ezer oldalas története. A magyar

kritika e monumentális mű láttára megfeszítette minden erejét, de bőréből kibújni nem tudott. Az Egyetemes Philológiai Közönyben dr. *Vértesy* Jenő, az Irodalomtörténetben egy –r jegyű ismeretlen tollából beható boncolások jelentek meg, melyek a magyar esztétikai irodalomnak Greuss munkái óta legszámottevőbb művét úgy szétszedték, hogy kő kövön nem maradt. Ám legyünk igazságosak és ne hallgassuk el, hogy a Budapesti Szemle márciusi számában *Ritoók* Emma, e tudományosan legképzettebb írónők a dráma-könyvnek kristálytisztá gondolatmenetét híven tükröztető kitűnő ismertetést írt.

Az esszé-kötet közben német nyelven is megjelent Egon Fleischel előkelő német kiadónál. A német kritika a könyvvel szemben igen természetes álláspontra helyezkedett: tárgyilagosan megvizsgálta értékeit és jelentőségét. Hogy Lukács teljes fegyverzetű gondolkodó, rendkívül finom kritikus és a formának is nagy művésze, azt örömmel megállapította ugyan, de csodálkozni nem csodálkozott rajta. Jóleső érzéssel mutatott rá ezekben az írásokban ama nagy kritikai szempontokra, melyeknek hiányát oly sok kartárs nagyobb igényekkel föllépő írásaiban fájdalommal nélkülözte. Paul Ernst, a német drámának szent komolyságú zászlóvivője azt mondja Lukácsról, hogy ott kezd a gondolkodást, ahol Friedrich Schlegel abbahagyta és hogy az ő rendkívüli ereje elfeledteti az emberrel a német korlátoltság ama három emberöltőjét, amely Schlegel és korunk közt lezajlott. Richard M. Meyer, annak a filológiának avatott képviselője, amellyel a Lukács iránya ugyan homlokegyenest ellenkezik, de amelyet a Lukács pesti bírálói igen kontárul képviselnek, az elmúlt esztendő német esszé-irodalmának szemlájében „A lélek és a formák”-at negyvenegy válogatott munka fölé helyezte, a német esszé-irodalom múlt évi egész bő termése elé, mint „a legkomolyabb önvallomást”.

Másfél hasábot szentel neki, míg a többi könyvnek alig tíz-tizenöt sort és mikor a Lukács könyvéről arra a Rudolf Kassnerére tér át, akiről fővárosunk tanfériai éppen csak hogy azt nem állapították meg, hogy magyar analízálója elplagizálta, akkor a következő megjegyzést írja le: „... Kassner, akinek Lukács szellem és világosság tekintetében fölötte áll, noha a nyelvnek zenei bájára mögötte marad ...”

A nyelv zenei bája ... Magyarjaink Lukácsot csapnivaló, a németek kitűnő, a franciák nem könnyű, de beható tanulmányt megérdemlő írónak mondják. A franciák is írtak ugyanis Lukácsról; a Parthénon és a La Nouvelle Revue Française cikkeit csak hírből ismerjük, de asztalunkon fekszik a Mercure de France februári füzet, melyben a német le-

velező (Paul Albert) előkelő helyen néhány rendkívül elismerő sorban foglalkozik Lukács könyvével.

Szükségesnek tartottuk ezeket a magyar és a külföldi irodalmi viszonyokra oly megkülönböztetően jellemző adatokat így: katalógikus szárazsággal, minden elfogultság és szentimentalizmus nélkül nyilvánosságra hozni, — mondom — szükségesnek tartottuk éppen most, amikor elég gyakran és elég általánosan hangzik fel az örömujjongás közepes értékű színdarabjaink külföldi sikerei fölött és éppen most, amikor, ha rejtettebben is, de egyre gyakrabban és egyre általánosabban lángol fel a vágy valami magasabbrendű, komolyabb, becsületesebb és mindenekfölött európaibb kritikai irodalom elkövetkezése felé.

F.Z.

48. FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

Literarisches Echo. 1913. évf. márc. 1. — *Richard M. Meyer: Essayisten*. Több esszégyűjteményt ismertet s közöttük Lukács György könyvét (*Die Seele und die Formen*. Berlin, 1912.). Dicsérettel szól róla s mesztérével, Kassner Rudolfal hasonlítva össze a szerzőt, megállapítja, hogy Lukács világosság és szellemesség dolgában fölötte áll a misztikus nyelvű német esszéistának.

49. A MODERN DRÁMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE

A Lukács György könyvéről különböző irodalomtörténeti folyóiratokban megjelent kritikákból tanulságos képét nyerhetjük a magyar irodalomtörténetírás mai állapotának. A könyv két részre oszlik: egy elméletire és egy történeti. Mi sem természetesebb, mint hogy nagy összefoglalásoktól és új szempontoktól írtó irodalomtörténetírásunk teljes erejével a történeti részre vetette magát s adatbongészésben alaposan edzett erejét a könyvnek egyes drámaírókról és egyes drámai művekről

hangoztatott nézetein mutatta be. Elméleti részét vagy figyelembe sem vette, vagy teljesen félreértette.

Távolról sem akarjuk az irodalomtörténet adatgyűjtő kötelességét kétségbe vonni. De hangsúlyozni kívánjuk, hogy semmiféle história-írás nem fogja anyagát: az egyszerűt, az esetlegest, az időtől meghatározottat kellőképpen értékelni és megérteni, ha nem törekszik az elméleti megalapozásra és nagy összefoglaló szempontok nyújtására. Sajnos, irodalomtörténetírásunk a Beöthy-féle — különben történelmi értékkel bíró — frazeológiában rekedt meg. S akkor, amikor a külföldi irodalom szinte lázas hévvel veti rá magát az elméleti kérdésekre, nálunk alig egy-két ilyen irányú értekezés jelenik meg. Irodalmunk fejlődésének újabb szempontok szerint való megvilágítását pedig hiába keressük azokban a folyóiratokban, melyek a hivatalos irodalomtörténetírás orgánumai.

Ennek a bírálatnak főcélja, hogy a könyvnek az előbbi kritikák nagy részétől mostoha elbánásban részesített elméleti felfogását ismertesse s csak mellékesen terjeszkedjék ki történelmi részére.

Lukács György a drámáról írott könyvében voltaképpen azokat az elveket mutatja be gyakorlatban, melyeket az Alexander-émlékkönyvben közölt *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* c. értekezésében kifejtett. Elméletének magja a forma kérdésének tisztázása. Lukács az irodalomtörténet főfeladatának az irodalmi formák fejlődésének megvilágítását tartja. Formán nem pusztán a feldolgozás külsőségeit érti, hanem ennél sokkal mélyebb valamit: a költőnek élményeivel, a környező világgal szemben érvényesülő apriorisztikus megformálási készségét. Szerinte minden élmény már bizonyos bennünk élő és első érintésre működni kezdő erő szerint rendeződik. Amit mi élménynek tartunk, voltaképpen forma. Bármily művészi munkát szemlélve, azt hisszük, hogy tartalmak hatottak ránk, pedig voltaképpen a formák érintettek.

A forma az egyetlen kapocs az esztétika és szociológia között. Esztétikai annyiban, hogy az anyagul kapott életet zárt, külön, önmagában és önmagáért élő valósággá rendezi, szóval egy bizonyos, meghatározott idővel szemben időnkívüli; és szociológiai jelenség annyiban, hogy mint az életnek bizonyos módon való értékelése, alá van vetve időbelileg meghatározott, társadalmi hatásoknak.

Ez az a pont, ahol az irodalomtörténetnek el kell válnia a következőt marxista művészetszociológiától. A marxista felfogás a gazdasági viszonyokat a tartalmakkal hozza kapcsolatba és nem a formákkal. Kü-

lönben is a gazdasági viszonyoknak csak mint legszélesebb kereteknek (pl. könyvek olcsósága stb.) van jelentőségük az irodalomra.

Ennek a főelvnek alkalmazását és következetes keresztülvitelét kísérli meg Lukács könyve. Kezdi a drámai formának elméleti fejtegetésén. A dráma valamennyi tényleges sajátosságát abból az egy körülményből vezeti le, hogy a dráma célja egy bizonyos összegyűlt embersokaságban, mely együttléte alkalmával a tömegérzés uralma alatt áll, erős hatást kiváltani. Szóval a dráma tömegműfaj. Tömegekre csak általánosságok hatnak, tehát a dráma emberének tipikus embernek kell lennie, egy emberfajtát kell képviselnie és annak, ami vele történik, tipikus sorsnak kell lennie. S mivel egy embert legtisztábban akarata szimbolizál s az akarat legtisztább megnyilvánulása a küzdelem, tehát ennek a küzdelemnek az illető ember egész életét kell jelentenie, akaratának maximumát kell érvényre juttatnia. Ennek a küzdelemnek a lehető leghatalmasabb ellenféllel, a szükségszerűséggel kell megvívnia s ebben a küzdelemben az embernek mindig el kell buknia. Így a dráma lényegének végiggondolása kényszerítő szükségességgel a tragédiához vezet. A tragédia az egyetlen műfaj, mely egy embernek a lehető legnagyobb erőfelfejtással megvívott küzdelmét mutatja be a lehető legnagyobb erővel, a sorssal szemben.

Mely korokban jöhet létre most már dráma? Jobban mondva, mely korok hangulata és életérzése kedvez az így meghatározott műfajnak? Láttuk, hogy a drámai gondolat következetes keresztülvitele a tragédiához vezet. Tehát virágzó drámai élet csak tragikus érzések talajából nőhet. Mely korszakok életérzése kedvez most már a tragikus világfelfogásnak? Azok az időszakok, amikor a régi életérzéssel szemben vele egyenrangú erők feszülnek. A régi érzések még túlságosan erősek ahhoz, hogy megalkudnának az újjal, szembeszállnak hát vele és összetörnek rajta. S mivel minden kultúrát egy bizonyos osztály képvisel, tehát a drámai kor az osztályhanyatlásnak heroikus kora. Amikor egy osztály, mely a dráma közönységét dominálja, az ő legfőbb képességeit reprezentáló emberekben, a tipikus élménynek tragikus elbukását érzi. Ezért nem lehet egy felmenő osztálynak drámája. A felmenő osztály reményekkel teljes s ideiglenes visszaszorításában nem lát végleges leveretést, tehát a tragikum érzése idegen tőle.

A keresztény dráma ezért feudalista dráma. Ezért éri el legnagyobb ragyogásait azokban az országokban és azokban a korokban, ahol és amikor a főnemesség az abszolút királyi hatalommal vívott küzdelmekben tönkremegy. Ezért van pezsgő drámai élet Angliában Shakespeare, Fran-

ciaországban Racine és Spanyolországban Calderon idejében. S ezért nincs Németországban, ahol a feudalizmus győzött és ezért nincs Olaszországban, ahol a nemesség városba költözése és patríciussá válása által erősebb rázkódtatás nélkül ment át a polgári kultúrára. A görög dráma is a régi athéni bennlakók, az eugeneis osztály hanyatlása korában virágzik.

A modern dráma polgári dráma, és első kezdeteiben (a 18. században) a fölfelé törekvő polgári osztály harcának egyik fegyvere. Az új drámát tudatos, racionalista szükségletek hozták létre. És éppen ez a nagy ellenkezése a dráma lényegével okozta, hogy igazi drámairodalom, amely a régi nagy drámai virágzások mellé volna fogható, máig sem jöhetett létre. Nem jöhetett létre elsősorban azért, mert a dráma közönségének legnagyobb része nem tud olyan heves és mély tragikai hatást átérezni, mint egy túlnyomóan lefelé menő osztályból álló közönség tudott.

Az új dráma kialakulásának útjában áll a színpad is. Ezt a színpadot az új dráma készen kapta, nem vele együtt és nem az ő kedvéért fejlődött, mint a régi drámák színpadjai. S ez az oka, hogy minden erőfeszítés mellett sem tudott vele máig sem összeformni.

De ha a 18. század közönsége, a harcban levő polgári osztály nem is volt tragikus érzések felvételére fogékony, annál fogékonyabb a 19. század, melynek világnézete – talán a nagy francia forradalomra következő csalódás és a modern pénzgazdasági viszonyok miatt – erősen pesszimiztikus. Szóval mintha újra felcsillanna a lehetősége egy tragikus drámairodalom virágzásának. De csak lehetősége, mert most meg újabb körülmények nehezítik meg igazi dráma létrejöttét.

Első a színpad alkalmatlan volta, melyről már szoltunk. De nemcsak ez, hanem a modern életnek egész mivolta olyan jellegű, hogy nehezen fejezhető ki drámai formában. A modern élet külső körülményei annyira uniformizálódtak, az individuális vonások annyira a lélek belsejébe kényszerülnek húzódní, hogy erősen érzéki küzdelmekben – s drámai kifejezésre egyedül ilyenek alkalmasak – nem rajzolhatók. A külvilágban kifejezésre jutó akció nem veheti igénybe az egész embert és éppen legegynibb vonásaink nem képesek tettet találni, melyben megnyilvánulhatnának. Igazi küzdelmeink lelki életünk láthatatlan rejtekeiben vívatnak meg s a felszínre legfeljebb patológikus túlzások alakjában vetődhetnek. Ez az oka, hogy az új drámairodalom annyira kedveli a patológikus embert. Neki ez az egyetlen lehetősége a modern lelket drámai formában ábrázolni. Neki a patológia technikai szükségesség.

A modern individuális küzdelmeknek alkalmasabb kifejezési formája a

regény. Itt lehetséges a lelki élet legmélyére behúzódott küzdelmeket festeni, itt lehetséges az elaprózott, széttagolt, egyességükben jelentéktelen, összességükben széttörő hatású eseményeket a maguk egész szélességében rajzolni.

Ezután az elméleti megalapozás után tér át Lukács a modern dráma történetére, jobban mondva a modern drámaért vívott s eddig eredménytelennek bizonyult küzdelmek leírására. A modern polgári dráma kezdeteit a 18. századba visszanyúló, német klasszikus drámában találja. Igazi megalapítója azonban Hebbel, kinek drámaköltészetében felvetődnek már mindazok a problémák és problematikusságok, melyek a modern drámaírókat foglalkoztatják. A Hebbelről szóló fejezet tele van finom megfigyeléssel s egyáltalában Hebbel tragikus lelkének gyönyörű rajza. Ebben a fejezetben mutatja be Lukács, hogy mit ért ő a külső élettel szemben érvényesülő apriorisztikus megformálási képességen. Mint Michelangelo szobrokat lát ki a sziklákból, úgy lát ki szerinte Hebbel az élet jelenségeiből tragédiákat. Míg nagy követője, Ibsen, csak eljut a tragédiához, addig Hebbel egész lelki alkotottsága nem tud egyebet érezni, mint tragédiát. Hebbel után Ibsent tárgyalja, szintén igen sikerülten. Különösen érdekes amint kimutatja, hogy mint vett át Ibsen a franciáktól bizonyos technikai fogásokat, gyakran egészen olcsókat is. Külön fejezet jut a francia iránydrámának, mely pszichológiai finomságokban messze mögötte marad a francia regényirodalomnak s elsősorban színpadi művészet. Benne mintegy az egyik oldalát látjuk a modern drámai fejlődésnek, azt az irányt, amely színpadi hatásokra törekszik s értük szívesen lemond az élet mélyebb ábrázolásáról. A német és északi dráma inkább a másik típust képviseli. Hosszú fejezet jut a naturalista irányok tárgyalásának. Gyökeres megokolását kapjuk itt annak, hogy miért kell a naturalizmusnak bukáshoz vezetnie. A naturalizmusból való kibontakozás című fejezete finom megfigyelésekben szintén gazdag, de egymástól igen távoleső írókat és irányokat foglal benne össze. Legsikerültebb itten az a rész, melyben Maeterlinck darabjainak balladás voltát fejtegeti.

Ezekben a fejezetekben Lukács az új dráma megalkotására irányuló elhibázott, célhoz nem jutott kísérletek gazdag sorozatát mutatja be. A következő részben a nagy dráma felé való törekvést rajzolja, mint amely szerinte talán leginkább van hivatva megteremteni a modern drámát. Paul Ernst, André Gide, Gunnar Heiberg kerülnek itt tárgyalás alá. A szükségyszerűségre alapított és benne megnyugvó sorselgondolásuk, emberábrázolásuk nagyvonalúsága mintha kezdetei lennének a modern drámai probléma megoldásának.

Szerencsétlen gondolat volt s a könyv egész szerkezetéből kieső, a magyar drámairodalomnak bármilyen rövid tárgyalása. Ez a munka a modern dráma megalkotása felé vezető eredeti forma-kísérleteket és stílusproblémákat tárgyalja. Emiatt — kissé túlságos szigorúan is — kirekeszti tárgyalási köréből pl. Edmond Rostandot mint Victor Hugo, Gorkijt mint Gerhard Hauptmann epigonját. Mi szükség akkor tárgyalni, teszem Rákosi Jenőt? A magyar dráma története nem mutat eredeti stílustörekvéseket, tárgyalása tehát felesleges egy olyan munka keretében, mely éppen a stílust emeli szempontja főelemévé. Csupán egy tekintetben lett volna érdemes a magyar drámával foglalkozni. Kimutatni, hogy miért *nincs* magyar dráma. Ez stílusprobléma, irodalomszociológiai kérdés, megérdemelte volna hát a vele való foglalkozást. Lukács pár oldalon érinti is ezt a kérdést, de nagyon futólag végez vele. A magyar dráma hiányának magyarázatát a polgárság gazdasági fejletlenségében és a filozófiai kultúra hiányában leli. Nézetem szerint itten elhalad a problémamegoldás lényege mellett. Ezek is szerepelhettek, mint gátló körülmények, de más a főök, amiért éppen irodalmi életünk fellendülésében nem jut szerep a drámának. A magyar reformkorszak kezdetének sokkal megfelelőbb kifejezési formául egy avult műfaj kínálkozott: az eposz. A magyar fellendülés végső gyökereiben bármennyire gazdasági is, a nemzet legnagyobb részében elsősorban nemzeti, faji tendenciákat ébreszt. Ezeknek az érzéseknek primitívebb volta okozta, hogy a nemzet a maga újjáébredését hősi korszaknak érzi, kifejezési formául tehát hősi műfajt választ. Széchenyi évtizedében azután, mikor a küzdelmek gazdasági mivolta tudatosabbá válik, megszületik a magyar társadalmi regény, mely ismét megfelelőbb kifejezési formának bizonyul a drámánál. És éppen Lukács György bizonyította, hogy felmenő korszaknak nem lehet igazi drámai élete. Miért nem alkalmazta ezt a megállapítást a magyar drámairodalom hiányának magyarázatára is? Lukács okai legfeljebb a kiegészítés utáni korszakra fogadhatók el magyarázatul, itt meg azt lehetne melléjük sorolni, hogy a magyar drámát úgyszólván a semmiből kellett megteremtteni s emiatt még máig is a gyermekkorát éli.

Sok gáncs érte Lukács könyvének stílusát. Bizonyos, hogy sok helyen nehéz és gondolatainak súlyossága miatt nem könnyed, de semmiesetre sem olyan lehetetlen stílus, mint amilyennek feltűntetni iparkodtak. Inkább más a baj. Gyakran egy-egy gondolatot lapokon keresztül forgat, más-más formában juttatja kifejezésre anélkül, hogy jobban megértetté velünk, mint ahogy az első fogalmazásban értettük. Ez a sajátság mintha

Simmel hatását mutatná (kit a munka felfogásában is gyakran érzünk), de Simmel stílusában minden mondat valami új szemponttal világít rá a főgondolatra. úgy, hogy nem érzünk semmit sem fölöslegesnek. Pedig úgy látszik, tudna Lukács könnyebb, plasztikusabb és költőibb is lenni, ha nem feküdnék rá egész súlyával a német metafizikai stílus nehézsége. Íme pl. milyen szépen fogalmazott mondat ez: „Az új dráma dialógusa ... mindig levegősebb, abban az értelemben, hogy szavai nem zárnak be teljesen magukba semmit, hanem mind a két végükön nyitva vannak és inkább átjárók valaminek ide-oda lengése számára, mint határozott összefogói határozott tartalmaknak. Az őket megelőző beszéd vagy hallgatás utolsó hullámgyűrűi még ott rezegnek bennük és az a hallgatás, az az értő vagy félreértő figyelés, ami fogadja őket, módosítja őket és már a válasz is előreveti bennük árnyékát”.¹

Lukács György könyve – akár elfogadjuk szempontjait, akár elvetjük – hivatva van, hogy új életet hozzon avult nézetekben fuldokló, adatgyűjtésben megrekedt irodalomtörténetírásunkba.

–b.

50. ESZTÉTIKAI KULTÚRA

(Tanulmányok. Írta Lukács György)

Az előszóban arról a bizonyos „homályosságról” szól, amelyet a közhözség műveiben felpanaszol. Ő visszahárítja a vádat az olvasókra, akik a filozófiától irtóznak és mindjárt visszariadnak mindentől, ami nehéz, amin gondolkodni kell. Holott ott a homályosság nem a kifejezés módjában van, hanem magának a tartalomnak immanens tulajdonsága az, hogy nehéz. Az első tanulmány az esztétikai kultúráról szól. Itt elmondja, hogy manapság, ha lehet szó ma egyetemes kultúráról, ez csak esztétikai lehet, aki a mást akarja kritizálni, az az esztétát kell, hogy kritizálja. Van, akik a mai kultúra csúcspontját a repülőgépben, a technika vívmányaiban látják. Ezek tévednek, mert a technika eszközei csak a kultúra lehetőségei, anyagai, de nem lényege. A mai idő két főtípust produkált: a szakembert és az esztétát. „A szakember élete: az élet egésze feláldozva »az« élet valamely részletlehetősége megkönnyítésének egy részletéért.” (13. o.) „A szakemberség: a foglalkozás *l'art pour l'art*.” „Az esztéta élete:

az élmény, mint szakma.”¹ Mindkettőben öncéllá válnak a cél felé vezető utak, egyoldalúak. Az esztétikai kultúra középpontja a hangulat: véletlen kapcsolat a szemlélő és a szemlélet tárgya közt. Itt eltűnik az életből minden állandóság, mert a hangulat nem tűr meg állandóságot. Az esztétikai kultúra az élet művészete, művészetet csinálni az életből. De épp azért, mert minden aktivitást nélkülöz, mert magát a pillanatnak való odaadásban áll, épp ezért igen tragikus dolog is annak, aki komolyan csinálja. Az ember a hangulat rabjává lesz, a legnagyobb függetlenségéből így lesz a legkeservesebb rabság. Az esztéta arra van ítélve, hogy csak élvezni tudjon, egymás mellé rakja a szép pillanatokot, az alkotás keserveit nem bírná el, nem is ismeri. Ez az oka, hogy ahol az esztétaság uralkodóvá lett, ott megszűnik minden monumentális, nincs építészet, nincs filozófia, nincs epika. Csak a végletekig kifinomodott technika van és lehelletszerű hangulatok.

Panaszkodik, hogy a művészet ma egészen szakmaszerűvé lett, „atelier-hatás” a hatásuk. A nagy monumentális művészetet megvetik, a legtöbben mély közönyösséggel „élvezik” vagy szokják meg, mert a „műveltséghez” tartozik. A proletárságban, a szocializmusban lehetne az egyetlen remény. Sajnos, mondja, ez sem sok jót ígér. Nem foglal határozott ellenséges álláspontot el a polgárságból nőtt esztéticizmussal szemben. Ők is esztéták, ugyanazt élvezik és alkotják, amit a polgáriak. Nekik is csak a kifejezés a fontos, éppúgy ízlés dolga, hangulat dolga minden, – a téma semmi. Ma már csak azért van még valamelyes művészet, mert vannak emberek, akik olyan szerencsétlen testi-lelki konstitúcióval születtek, hogy semmi másra széles e világon nem lennének használhatók.

Az esztéticizmus belső ellentmondásai viszik a művészeket a külső helyzetbe való menekülésre; ilyen belső *débâcle*² szerinte a szocializmusba való menekülés is. Szépen hangzó motívum: a fejlődést szolgálni és annak alárendelni egyéni hajlamokat, de nem az igazi ok. Azért menekülnek, hogy nyugalmat találjanak. Anatole France „megtérése” a szocializmushoz éppen olyan szomorú letörése egy életnek, mint Schlegel menekülése a katolicizmusba. (Bernard Shaw-ról itt nincs szó, ő kezdettől fogva agitátor). Esztéta az, aki az életre rá akarja kényszeríteni a művészet törvényeit. A művészet lényege a formálás, ellenséges erők leküzdése, a forma pedig egy adott helyzet lehetőségei között a maximális erő kifejtés. Az esztéta ezt a formát alkalmazza az életre. Az esztétikai kultúra a lélek megformálása. A lélek márványszobor, amelyet Michelangelo vágott ki a márványból, de a szobor már benne élt a márványban,

azonban az ő emberfeletti küzdelmei kellettek, hogy életre ébressze, lezúzáva körülük minden lényegtelen, ami formátlaná tette. Az igazi élet az, amely letöröl magáról minden idegent, amely igazán individuálissá van formálva. Az ilyen élet tragikus, mert egyedülálló. De ebből a magányosságból nő ki a legfőbb heroizmus. Éppúgy, mint ahogy az eredendő bűn tudatából nő ki a megváltás vágya és valósága. Az ilyen ember individuális lény, nem teremt kultúrát, hősosz, aki semmit nem vár, de úgy él, mintha kultúrában élne. Ezek közt a hősök közt is a legkiválóbb Dosztojevszkij.

Igyekeztem Lukács György gondolatait lehetőleg saját szavaival adni vissza. Gondolatai kétségtelenül homályosak, és pedig nemcsak azért, amint ő hiszi, mert az olvasók nem filozófusok, hanem mert e magas röptű problémák oly nehezek, hogy még ő is csak töredezett, tagolatlan nyelven, sőt – ami ennél nagyobb baj – szakadozott, összefüggésében hiányos gondolatokkal tudja kifejezni önmagát. A főbaj abban van, hogy egy kifejezés nem jelenti mindig ugyanazt, definíciói nemcsak folyton távolnak és szűkülnek, hanem némelyik önmagának ellentmondó. Ezen nem azt értem, amikor ilyeneket mond: a kultúra egysége az egység hiánya, középpontja: teljes perifériakussága, szimbolikussága, hogy semmisen szimbolikus, az emberek közti kapcsolat: a teljes magánosság (15. o.), mert itt az ellentmondás csak látszólagos. Ellenben mi értelme van annak az állításnak, hogy az esztéticizmus a hangulat rabsága. Ha hangulaton mindent ért, ami belülről keletkezik, mint visszahatás a külvilágra (amint hogy ezt érti), akkor azt állítani, hogy ez rabság, nyilván csak annyit jelent, hogy abból, ami bennünk lefolyik, mi lelkes lények sohasem léphetünk ki – de ez magától értetődik, az ellenkezőjének nincs is értelme, fel se fogható. Másik baja, hogy sehol egyetlen állítás sincs indokolva. A közvetlen megélés aktusai vannak itt koordinálva olyasformán, mint ha az egész élménykomplexum a maga összes detailjaival valami szitába került volna bele, amely a kis dolgokat – visszatartja és csak a nagyokat engedi át. Pszichológiai módszernek ez jó, de akkor adni kell lehetőleg az egész élménykomplexumot, mert különben a hatása olyan lesz, mint valami preparátumé, mint a húskivonaté.

Ezekről a bajokról eltekintve el kell ismernünk, hogy Lukács György valóban gondolkodó fő és a problémák feltevésében a magyar kritikai irodalomban mindenesetre egyedülálló, idevéve nemcsak a múltat, hanem a jelent is. Neki ti. valóban vannak, ha nem is elég világos reflexív fogalmai, de vannak intenzív esztétikai érzelmei is. Ezt már módszere is mu-

tatja: a reflexió az átélt állapotokra. Ez, ha az ember őszinte, csálhatatlan módja a lelkiismerésnek, mert a dolgokat a maguk mivoltukban „ön-adottságra hozva” nyújtja. Lukács módszere nem is hibás, inkább bizonyos messzebbtekintő célok szempontjából hiányos. Ti. a tiszta introspekció még nem zárja ki a következtetést, az elméletcsinálást, sőt még a hipotézis-állítást sem. Vannak tények, amelyek megelőldve észrevétnek (introspekció), de vannak oly magas összetételű állapotok, (épp ezen a téren!) amelyek sok oknál fogva észre sem vétetnek. Sokszor csak komplikált voltuk miatt. Ilyenkor azt nehéz észrevenni, hogy komplikáltak. Máskor az egész lelki jelenség lekerül az átélhetés útjáról (pl. mert kínos tartalma van). Ilyenkor nélkülözhetetlen a következtetés. Itt a reflexió önmagában nemcsak hiányos, rapszodikus, de félre is vezető, mert elhitteti velünk, hogy a dolog ki van fejtve. Ezért nem találunk Lukács dolgozatában semmi fogalmi felbontást sem, egy képzetkomplexumot sem bont elemeire. Az igazi lélektan nem azzal végződik, amit ő csinál, hanem azzal kezdődik. Azonban ilyen jelentékeny gondolatok láttára érdemes a hibák mellett szólni az előnyeiről is. Lukács is úgy van, mint a jószemű ember, szabadszemmel néha jobban meglátja a távolban álló dolgot, mint a rövidlátó teleszkóppal. Az esztéticizmus és *ars* megkülönböztetése, vagy az ő szavai szerint az esztétika és művészi kultúra elkülönítése nagyon is jogosult és nagyon is idején való ma. Nagyon találó a különbség megadása is, az, hogy az esztéziis művészetet akar formálni az életből. Kár, hogy nem viszi tovább e gondolatot (már nem tekintve a sok körülrást), különben rájöhetett volna arra is, hogy a kettő egymástól *per genus*³ eltérő aktusokban lép föl a lélekben, és minden szemlélhető különbségük ezen megfordított módon felismert aktuskülönbségen nyugszik.

Varjas Sándor

51. SZÉPIRODALMI FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

... Összes folyóirataink között igazi szépirodalmi karaktere csak a *Nyugat*-nak van...

Igazán érdemes kritika csak a Lukács Györgyé, ki „Az utolsó nap”-ról alkalmilag írt a *Nyugat*ba.¹ A cikk végén olvasható s már igazán sú-

lyos sorok megszívlelése nem fog ártani azoknak, akik érthetnek belőlük, ha akarnak. Ha pedig — bizonyos okoknál fogva — nem fogják megérteni a fejükhöz vágottat: ostobaságukból vonjanak le már egyszer következtetést: respektálják legalább az elmélyedést és tudást. Bezzeg csak Móricz Zsigmond silány Csokonai-darabjáról legyen szó, mindjárt exponálja magát a Nyugat! A jó Szini Gyulát megfogták: jelentse ki Móricz írásait revelációnak, neki talán hisz a nép. Szerintünk csak káromkodják Móricz inkább a Nyugatban, mint a Nemzeti Színházban...

Nagy Péter

52. MEYER: DIE WELTLITERATUR IM 20. JAHRHUNDERT

[Könyvismertetés]

...Csak kuriózumképp említjük meg azt a három helyet, ahol három magyar név fordul elő a munkában. A negyedik szakasz (Die Formen) szól a modern irodalmak túltengő lírizmusáról, s azt is példának hozza erre, hogy az irodalmi tanulmányba lírát visz számos esszéíró. „Der Essay nähert sich dem Ton und Stil dieser neuen Lyrik und eine Art philosophischer Rhapsodie über ein literarisches Erlebnis wird er bei Kassner, soll er nach Lukács allgemein werden.”¹ (124. l.) Itt Lukács György: A lélek és a formák c. könyvének német fordításáról van szó. ...

Sas Andor

53. AZ IRODALOMTÖRTÉNET FILOZÓFIAI PROBLÉMÁI

„Poétika nélkül szemponttalan minden irodalomtörténet” — írja Lukács György értékes tanulmányában. (Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. Dolgozatok a modern filozófia köréből 392. l.) A szerző szociológiai szempontjaival egyébként nem értünk egyet.

Fogarasi Béla

54. ÚJ VERSKÖTETEK

...De Balázs könyvéről is, bár hosszabb cikk, mondom, szólt már róla, nem hallgathatok egészen, vagy éppen azért nem. Nagyra becsülöm a kiváló kritikust, aki az illető cikket írta: de úgy vélem, ezúttal elragadtatása túlzásokba sodorta, melyekkel inkább ártott a költőnek, mint használt. Tiszteletreméltó a bátorság, mellyel egyedülálló véleményeit kifejtette, de – mint maga is kifejezte cikkében aggodalmát – nem nagyon alkalmas arra, hogy a közvéleményt kedvezően befolyásolja. Szempontjai magasak voltak, sokkal magasabbak, mint a mi kritikánkban az szokásos: de talán egy kissé túl magasak is – inadekvát metafizikai nagyfenékkerítés – sok nagy remekmű is alig bírná el. Ő ugyan Balázs könyvét is a legnagyobb remekművek közé sorozza és cikke végén egy eléggé sikerült, bár kissé mélyenckedő németes költeményt, mint „münden idök egyik legszebb versét”¹ idéz, ami határozottan árt a versnek. Egyébként bírálatba alig bocsátkozik, s mindvégig metafizikai általánosságokban marad – egyetlen irodalmi megállapítása, hogy „ha Balázs Béla oeuvre-jét irodalomtörténetileg akarjuk beállítani, Dosztojevszkijt lehet csak mint őst említeni”² – amit én bevallom, egész megdöbbentőnek talállok, s félek, hogy közel áll ahhoz, amit a francia *jugement saugrenu*³-nek nevez.

Pedig a Balázs könyve komolyabb és veszélytelenebb elbánást érdemelne, mert egyáltalában nem rossz könyv, és első versköteté után óriás haladás. Költészete mélyült és szinesedett. Ma sem gyökeres magyar költészet ez: Hebbel és újabb német költők hatása érzik rajta, és éppen amivel magyar mederbe akarja terelni: a szubtilis mélységnek egyszerűséggé való stilizálása, a metafizikumoknak népies formák felé ösiesítése: tipikusan német törekvés, ami különben Balázsnak nem is sikerült, akár mert népies formáink ilyesminek fölvételére kevésbé alkalmasok, akár mert Balázs nem él annyira gyökeresen bennük, hogy szubtilisebb gondolatait is bennük elgondolni és zökkenés, szerepből kiesés nélkül kifejezni tudja. Ilyenformán Balázs törekvése, a magyar líra formáit belemélyíteni egy német kultúrfolyamat medrébe (melynek produktumai különben hazájában is inkább esztéták gyönyörűségét, mint a nemzet közkincsét képezik) – nem sok kilátással kecsegtethet.

Mindazonáltal a Balázs költészete nem érdektelen és hatásában hasznos is lehet. Értéke egészen másnemű, mint a Tóth Árpádé. Nem imaginatív

költő, és nagyon kevésbé adatott meg neki a képzelet látni-izgatásának mágikus ereje. Bár újabban szemmeláthatólag nagyobb konkrétságra törekszik, s olykor szép konkrét kifejezéseket is talál: képei inkább az elgondoltság, gyakran a gondolatokhoz külön hozzákeressétség benyomását teszik. A forma művészségében sem rejlik ereje: bár ebben is sokat erősödött. Míg első kötete fahangú, majdnem zenétlen versekből állott, addig ma már gyakran valóban zenés, s néha feltűnő szépséggel és biztos-sággal tudja megütni egy-egy formának (még szonettnek, terzinának is) belső hangulatát is, bár sohasem tartja ki több strófán át anélkül, hogy a verskötés bizonyos egyéni pongyolaságaiba vissza ne esne. Verskötése és versépitése valóban laza, s mikor kritikusa — kissé ugyan maga is a paradox hangján — e verseket belül szonettebbeknek mondja szonettek-nél, ellentétét mondja az igaznak. Mindazonáltal itt is sokkal magasabban állanak újabb versei, anyagát biztosabban tudja koncentrálni, s egy-egy kisebb költeményt sokszor kitűnően megkomponál.

De ha a művészi korlátok és gyeplők kezelése nem teszi főerejét: éppoly kevésbé övé az érzelmek vadabb és korlátatlan szárnyalása. Egészen más az ő birodalma s természetes irányát talán úgy fejezhetnők ki, hogy: a lélek élményeinek az intelligenciával való átfinomítása és elmélyítése. Bizonyára értékes törekvés s nálunk majdnem egyedülálló; s kevés magyar költőt ismerek, aki oly magas ambícióval, oly megalkuvás nélküli komolysággal akarná a maga mezején a lehető legnagyobbat és *csak* a legnagyobbat elérni, mint Balázs. S gyakran sikerül megközelítenie ideálját. Megtörténik ugyan, hogy az átfinomító, átmélyítő processzusnak vékony a valóságos érzemalapja — hogy úgy mondjam: anyaga — s ilyenkor a költemény könnyű s mintegy ködjáték marad; de bőven találunk példát az ellenkezőre is. S ha egész versei minden harmóniaigényeinket nem is mindig elégítik ki teljesen: sorai vannak és strófái mélyebbek és tartalmasabbak s több lelki visszhangot adók számos egész versnél.

Balászról szólva természetszerűleg reakciót kellett képeznünk a túlzó magasztalás ellen, s lehet, hogy az ellenkező véglet felé közeledtünk s csupán a minimumot adtuk meg dicséretül a költőnek, de nem csekélység ez a minimum sem. És bízunk benne, hogy kedvesebb s mindenesetre hasznosabb, számára is, tudni a minimumot, aminek elismerésére szigorú kritikusait kényszeríteni tudta, mint bármily jószándékú s őszinte lelkesedésből jött, de pusztán csak az érzéssel indokolt magasztalás. (Amint-hogy nagy magasztalója bevallottan nem tudja másként indokolni.) A költőnek háborút kell viselni a kritikus ellen és kényszeríteni az elismerésre: s a kényszerű elismerés a legértékesebb.

Míg Balázs költészete magyar formákkal német irányokba kapcsolódik, addig az ifjú költőnek az a köre, mely Kassák Lajos körül csoportosul, minden irányt és formát kifejezetten elvetni akar s bizonyos irodalmi anarchizmust hirdet....

Babits Mihály

**55. BALÁZS BÉLA: KALANDOK ÉS FIGURÁK. (NOVELLÁK).
DRAMATURGIA. LUKÁCS GYÖRGY: BALÁZS BÉLA ÉS
AKIKNEK NEM KELL. (ÖSSZEGYÜJTÖTT TANULMÁNYOK)**

Balázs Béla könyvei újabban nagyon gyakoriak: a gyomai Kner-cég kiadásában ezúttal is három kötete jelent meg. Tavaly ugyancsak három könyvét láttuk a könyvkereskedők kirakataiban, egy verseskönyvét, egy háborús kötetét és a *Halálos fiatalság* című drámáját, mely így könyv alakban került a közönség elé.

Ez a két év alatt megjelent féltucat könyv bizonyára nem jelenti azt, mintha a könyvkiadók az írók elhanyagolnák, úgyhogy megütközve olvasza az ember a harmadik kötet fedelén: *Balázs Béla és akiknek nem kell...* Ez a mondat vitatkozó hangjával előre gondolatokért s az íróért való verekedést jelent.

A Lukács György-kötet megjelenéséből azt kellene a laikusnak következtetni, hogy itt egy hatalmas perről van szó, de a könyv első néhány lapján már kiderül, hogy ez a verekedés teljesen egyoldalú. Az esztéta Lukács György iparkodik Balázs Béláról szóló tanulmányainak összegyűjtésével önmagát védeni Babits Mihálynak egy bírálatával szemben, melyben revideálta Lukács Györgynek Balázs Béláról írott s e kötetben ugyancsak helyet foglaló cikkét. Így tehát ez a különös vitairat egészen személyes ügyre lokalizálódik, mely már a Babits-féle bírálat megjelenésekor elintéztetett. Balázs Béla sok tekintetben egyedülálló író a mai irodalomban, s ezt a róla szóló bírálatokban annakidején bővebben is kifejtettük. Drámáinak belső formaproblémáival szinte magányosan áll a mai drámaírók közt, kiknek külsőleges dolgokban, helyzetekben, felvonásvegek megfeszítésében, érdekes és detektíves történetek kitalálásában merül ki az erejük az ő belső konstrukcióra való törekvésével szemben. Ez igenis azt jelenti, hogy az igazi dráma leszorul a mai színpadáról, s hogy

színházi viszonyaink irodalmi nivó dolgában még egyáltalában nem állnak olyan magasságban, mint a nagy nyugati államok színházai s ezen nem segítenek a kis színházi rikkancslapoknak népszerű cikkei sem, ha örven-dezve megállapítják, hogy a magyar darabok külföldön milyen sikert aratnak, mert a magyar darabok legnagyobb részét ma még mint hálás színházi árut viszik ki, nem úgy mint irodalmat. Olyan munkáknak szá-mítják őket, melyek jó tömegsikert arathatnak, s a külföldi fejlettebb színházi kultúra éppen azért üldözi a magyar importot, mert egész termé-szetes, csak az alsóbb rétegű színházi közönségnek szállított ravasz porté-kát lát bennük. Ez azonban mind nem jelenti azt, hogy Balázs Béla a mai színházi és irodalmi kultúra mártírja lenne, mert drámai munkái mint formaproblémák felvetői is csak érdekes kezdetek, de nem megoldások. A mai irodalomnak is vannak tragikus elői, habár az ő sorsuk az idők változásával ma már egészen különbözik a Katona Józsefek döbbenetes és társtalan sorsától. Balázs Bélát igazán kár lenne okatlanul ezek közé a meg nem értett költők közé sorozni. Az egész „polemizáló” könyv egyébként úgy fest, mintha nem is Balázs Béláról szólna, hanem az eszté-tikusban felgyülemlett tanulmány kénytelen rácsorgatása volna Balázs Béla költészetére. [...]

—c.

56. BALÁZS BÉLA: KALANDOK ÉS FIGURÁK

(Kner kiadás 1918)

Meg kell jegyeznünk Lukács György en-garde¹-jával szemben, hogy Balázs Béla írói intencióinak tisztaságában és nem hétköznapias értéké-ben egy pillanatra sem kételkedünk. A feladat érdemes és alapjában véve mi is (ha ezt a kifejezést egészségesre értékeljük át) a „lelki élet” felől várjuk az irodalmi fejlődés lehetőségeit és nem a naturalizmus zárt hatá-rai közül. És mi is a „tetté vált meggyőződés” témának valóságát hir-detjük. Sőt elsősorban és mindennek felett ezt.

De éppen ebből és mindabból, amit Lukács egész precízen és majdnem mindenben elfogadhatóan művészi követelményül hangsúlyoz, Balásznál az intención túl csak nagyon kevés megvalósulást találunk.

Amit találunk: finom és differenciált, de bántóan terméketlen lélek-

felszín-analízis, melynek mozgása, energiáiránya: esztétakonvenciók gesztusok dogmaváfúvása, mely éppen az aktivitásnak a saját tendenciák tettéválásának áll útjában.

Mert elfogadjuk, sőt kívánjuk az egyéni intellektusnak, (vagy nem bánom: léleknek) a tapasztalások apperpepcióján tülemelkedését, sőt a művészettől éppen ezt kívánjuk, de csak olyan lelki kultúrát akarunk, amely értékpluszt hoz a mégiscsak valóságelképzelésen, testen és érzéki-ségen épült életünk egységébe: csak olyat, ami ezen a testi nívóeredményen felülhelyezkedik, de nem olyat, mely a megépített fix egységet gyengíti és a centripetális erőket kifelé faroltatja. Mert ebben nem láthatok „mélységet”, hanem éppen csal felületornamentumot.

Az ember legcentrálisabb életmotívumai nem következmények, legfeljebb okok a felszínrezgésekkel szemben és mindig befeléegységbe öntudatosodók. És az öntudat legmélyén minden élmény, minden képzet és minden meggyőződés csak alárendelt részek abban a nagy Én-komple-xumban, mely mindig felette kell, hogy álljon saját alkatrészeinek. Viszont, ha lelki-életről beszélünk a szó mélyről fogott értelmében, mindig erre a szerves egészre gondolunk csak és ennek a szerves egésznek tetté-mozdulására, mely minden eredményét a maga – ellentétek eredőjeként (és nem „vagy-vagy”-okban) élő egészéhez engedi csak mérni.

A lelki életet is mint minden művészi megnyilatkozást a temperamentum aktivitásán keresztül szeretnők látni. És ha példa kell. Franz Jung regényeire utalhatunk.

Balázs fejlődése azonban A vándor énekel néhány verse és Az utolsó nap óta állandóan a passzivitás emelkedése felé halad. Temperamentumának részletreakciói előntik az egész énje léttudatát és aránytalan jelentőségűvé és túlzottan „szélessé” nagyítják a csak egyes pontokat érintő behatásokat. Holott az élet egészében mindig több ellenállás kell hogy legyen, mint akár a legerősebb magános élménynek a támadó ereje. És a tragédiában nem az összeomlás a tragikus érték, hanem a védekezés, sőt támadás az összeomlás ellen.

Ezt az agresszivitást nélkülözzük mi Balázs munkáiban (Lukács belátja! Honnan?) és ezért minden kulturális finomsága dacára, előttünk ez a könyv is csak félértéknek sorakozik a többi mellé.

Boross F. László

57. ÍGY ÍRTOK TI

Írja Karinthy Frigyes

Egy az Isten, Béla és György az ő Prófétaja avagy*

Azthiszi Szent Béla és akiknek nem kell új tésta-mentum, azaz a haragvó Kner Izidor szövetsége az Keresztelő Györggyel, megjelent Gyomán, a biblia nyomán. Ára, azoknak, akiknek kell, négyötven, őrmesterektől és olyanoktól, akiknek nem kell, lefelé, két korona.

Előszó. (Miért nem akarja Hindenburg elismerni, hogy Darázs Béla költeményeinek élménylényege egy a belső differenciálódottság képsíkjára vetített lelki történet?)

Úgy érzem, itt az idő, hogy jelen munka szerzője, egész testével és lelkével kiálljon végre Darázs Béla költészetéért — úgy érzi, a végső szükség percében jelentkezik, hogy nagy a veszély s egy nappal utóbb, úgy lehet, késő is volna már. Zárt és tömör falankszban sorakoznak és vonulnak fel fenyegető csapatai mindenütt azoknak, akik meg nem érve az idők szavát, de életlétük legbelteljesebb lényét érezve veszélyben, el vannak szánva s utolsó lehetetlünk elkeseredett dühével megpróbálják, ha lehet, még egyszer tagadni, hogy Darázs Béla költészetének formai értékhangsúlya a misztikus élménymatéria normatív pátoszával párhuzamos hangulattengelyből spiritualizálódik. Komoly harcba bocsátkozni ezekkel, elvi szempontból méltatlan volna talán — hiszen olyan korlátolt és — bocsánat — tökkellütött intellektus, akinek még a fenti napnál világosabb megálapítás se elég ahhoz, hogy Darázs Béla költészetét végre annyi keserves és nyomasztó bizonytalanság után meg tudja határozni — ilyen szálnalmas intellektus számára, mondom, nincs fegyvere a mi szilárd és meggyőződésekben rendíthetetlen közösségünknek. De számolni kell azzal, hogy ellenségeink egyre hangosabbak, egyre durvábban és vakmerőbben hangoztatják gyalázatos vádjaikat, számolni kell azzal, hogy a jogtalan többség anyagi erejével megfertőzik Európa közvéleményét, tévtanaikat becsempészik a fogékony néptömegek minden rétegébe s az utánunk következő generáció már megtévesztve és elkábítva születik meg a napvilágra. Hiszen egyebet se hall már az ember manapság, mint hogy Darázs Béla énségének belső axiológiája nem áll arányban érzéstömegének kiteljesedett transzcendentalitásával!! A vakmerőbbek még azt is tagadni merik, hogy a

*Lukács György: *Balázs Béla és akiknek nem kell*

„Tamirizgyökér és Léleklátás” című verse valódi térbehelyezés az idő területén. Csak egy gúnymosolyuk volna a számukra, nekünk, kiknek Darázs Béla legbelsejét fordította ki önmagából, duzzadtan, még melegen és vastagon — nekünk, kiknek e lélekmassza megnyilatkozott. De lehet-e túrni, hogy a tévhit, a gonosz és rosszhiszemű ellenkadás diadalmaskodjék? Ha mi nem szólunk fel, ha mi nem állunk ki, ha mi nem hirdetjük az igazságot, mit szóljon az az anya kicsiny gyermekének, ha majd egyszer megszólal s gügyögve megkérdi tőle: anyám, válaszolj, belső történé-sének lélekdrámája-e Darázs Béla „Találos fiatalság” című tragédiája, vagy sem? Mert meg fogja kérdezni egy napon s akkor jaj annak, aki tétovázik a válasszal!

Ezért harcol ez a szerény, harminc éves könyv — a jövőért harcol. Be fogjuk bizonyítani a gazoknak, hogy Darázs Bélának ebben a versében

És ajkam ajkadra kúszik,
És két karom karodra mászik,
És két lábam lábadra fúr,
Én vagyok az Úr!

hogy ezekben a sorokban igenis benne van, akár tetszik, akár nem, benne van a mértékhangsúlyos keresztül-sublimált mindenés életlihegés! Talán vakmerő állítás — de ki kell mondani e nehéz napokban.

Barátainknak és hiveinknek pedig, kik jóban és rosszban a világ minden táján ott állanak helyükön, hogy a mi igazságunkért harcoljanak, azt izenem: kitartást, csak még egy kis kitartást és az Eszme hajnala fel-pirkad — bebizonyítjuk fentieket és minden jobbra fordul.

58. FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

Jelenkor. 1917. évf. 2—4. sz. ... *Lukács György: Az új lélekdráma.* Balázs Béla drámájának, a Halálos fiatalságnak megjelenése kapcsán széljegyzeteket írt a drámairodalom legújabb fejlődéséhez. Filozófiai póz,vergődő „stílusakarás”.

59. LUKÁCS GYÖRGY: BALÁZS BÉLA ÉS AKIKNEK NEM KELL

Összeüjtött tanulmányok. Gyoma. 1918.

Ez a szemrehányó fölénnel írott könyv „az utánunk jövő generációknak” van ajánlva. Szerzője meg van győződve róla, hogy a mai nemzedéknek éppannyira nem kell Balázs Béla, mint Lukács György sem. S így a kelletlen költő és kongeniális méltatója egy őszinte és meleg kézfogást váltanak a jövő elismerés reményében.

A kis könyv a szerző összeüjtött Balázs-kritikáit foglalja magában. Csak éppen az előszó polemikus hatvágására akarunk reflektálni. Az egész tulajdonképpen Babits Mihálynak szól, akit elkeresztel „kiváló nyelvűművésznek és filológusnak”, „kiváló irodalombúvárnak”, szóval mindennek, csak költő voltát nem akarja elismerni, nyilván Balázs Bélával szemben. Hiszen szerinte Balázs Béla „az első magyar költő, akinek a mélység eldöntő karakterisztikonja és ezért – éppen ezért – az első magyar költő, aki igazán gyökereiben drámaíró és tragikus”.¹ Ez a megállapítás minduntalan ismétlődik a tanulmányaiban is és jaj annak, aki nem akarja elfogadni. Szegény Babits Mihályból is egész freudzsigmundi élelátással analizálja ki, hogy Balázs Béla és a németiség iránt való elfogultsága mögött „egy izgatott kívánság, egy elutalt, de adott esetben kikitörő félelem van elrejtve: a mélységtől való félelem”.²

De fordítsuk meg a dolgot s nézzük a másik „komplexumot”, Lukács György elfogultságának okait, mellyel Balázs Béla jelentőségét annyira túlozza.

Az egyikről maga tesz őszinte vallomást, elismeri, hogy „nem kritikus”, hogy hiányzik belőle a műalkotás értékének az az ösztönös megértése, az a csálhatatlan tapintat, amely az igazi kritikus elmaradhatatlan kelléke. Nála minden először elméleti meggondolásokon, esztétikai gyötrődésekben szűrődik keresztül: ítéleteit kész normákhoz szabja s természetesen ezek hipotetikus értékeitől függnek saját értékelései. Azért érdeklik előszörban: „a művek axiológiája és történetfilozófiája, nem maguk a művek”.³ Ezért vonzódik szinte ösztönszerűen oly írókhoz, kikben túltengő a reflexió, mint Balázs Bélában, elannyira, hogy elnyomja a költészetet. Balázs Bélában, amint egy élesszemű és nyelvű írói kritikusa észre vette, mindig „a probléma” van legelőször készen, ehhez keres magának tárgyat, ehhez illeti a formáit. Költészete sokszor valóságos „kísérleti költészet”, írói műhelye igazi költészeti laboratórium, ahol előre meg-

állapított receptek szerint kotyvasztódik az, ami eddig nem volt meg a magyar irodalomban.

A másik oka, amiből tulajdonképpen az első is következik, a történeti érzék teljes hiánya Lukács Györgyben. Neki minden költői alkotás aktuális értékű, történeti perspektívában nem képes semmit sem látni. Éppen azért neki az irodalmi fejlődés fogalma nemcsak, hogy „problemátikus”, hanem teljesen elfogadhatatlan. Ezért nincs meg az a stílusérzéke, mely föltétlenül szükséges ahhoz, hogy az eredetit az utánzattól megkülönböztesse. Ezért látja Balázs Bélát is eredeti írónak s kézzel-lábbal tiltakozik Maeterlinck tagadhatatlan hatásának vádjá ellen. Hiába legfinomabb formai megkülönböztetések, mi sem könnyebb, mint ilyeneket konstruálni s e címen egy epigont tisztára mosni az utánzás gyanúja alól. A történeti látóképesség hiánya teszi oly elfogulttá Madách-csal szemben is, ezért adja a mesterkélt felháborodást a Tankréd-jelenetnél, mert nem fér a fejébe a fölvilágosult költő ironiája a barátfanatizmus fölött. Igaz, hogy a nacionalizmus sokszor mutatkozott sekélyesnek a középkori miszticizmussal szemben, de viszont nem minden fölerőszakolt romantikus érzékenység jelent egyszersmind mélységet is.

De nem akarjuk tovább folytatni, félünk, hogy többet találnánk vele Balázs Bélának „ártani”, mint amennyit e könyv után a mindenesetre komoly törekvésű író megérdemel. De mégis föltámad az a kérdés, vajon miért adta ki összegyűjtött kritikáit Lukács György, ennyi lényegbevágó fogyatkozásának tudatában. A megokolás kissé naiv, mert szintén hiányzik belőle a történeti stílusérzék: „nagyon megvetne mindnyájunkat egy késői nemzedék, ha meg kellene állapítania: közöttünk járt Balázs Béla — és senki se vette észre”.⁴ Attól félek, hogy az utókor másként fog szemrehányást tenni Lukács Györgynek. Hogy miért? Mindenki készséggel megfelel rá, ha csak egyszer is végigkínlódja magát a prófétai hajlamú esztétikus rémséges „írmodorán”.

Pézteli Imre

60. AZ ÚJ ESZTÉTIKAI STÍLUS

Az ember sokszor elgondolkozik azon, hogy miért vesznek kezükbe íróttalat az olyan emberek, akik képtelenek gondolataikat épkezláb for-

mában kifejezni? Minek akar író lenni az, aki legföljebb csak olvasónak termett? Egyik-másik könyvmoly össze-vissza olvas mindenfajta német munkát, a megemésztetlen anyaghalmoz zavarosan kavargó a fejében s azután ahelyett, hogy a németeket boldogítaná a tőlük kölcsönzött fémmel és salakkal – boldogít bennünket, szegény magyarokat. Tehetséges tudományos íróinknak sikerült néhány évtized óta hajlékonyá, sőt könynyeddé és üdévé tenni a magyar esztétika nyelvét s most előállnak a tehetetlen írnokok, a ködös és nagyképű német filozofálások szolgái utánzó, hogy hebegő frazeológiájukkal kellemetlenkedjenek azoknak, akik megszokták a józan beszédet és a világos stílust.

„A klasszicisztikus dráma – olvassuk Lukács György esztétikus újbb zagyvaságaiban – egy sorsviszony ornamentális és dekoratív sémáját kereksi – míg a shakespeare-i drámában – a karakter végső adottság, feltétlen szubsztanciális princípium: a sors alkalom az emberi lényeg materializációja számára, nem valami emberentúli magánvaló szubsztancia többé, hanem az egyedüli szubsztanciának, az emberi léleknek akcidienciája. A klasszicisztikus dráma sorsprioritásának eltüntével egyfelől az egyes karakterek szélesebbek és gazdagabbak lesznek, mint az őket átfogó cselekmény, a sors objektív testet öltése, másfelől pedig egymáshoz kapcsoltságuk elveszti kompozicionális magától értetődöttségét, ami a klasszicisztikus drámában megvolt, mert ott az egymáshoz való viszony a sorsviszonnyal egyszerűen identikus lévén az alakoknak csak pozicionális értékük lehetett: csak az a tulajdonságuk nyilvánulhatott meg, melyre a sorsnak mint vehikulumnak szüksége volt és érintkezésük egymással nem lehetett több, mint vezetéklül szolgálni egy nem belőlük indult és nem bennük végződő áram számára.”

B.L.

61. KOMMUNISTA KULTÚRA

Az évezredes elnyomás és kizsákmányolás védelmezői az intelligencia veszedelmét látták a munkás milliók uralmában. Hát most nézzenek körül az aggódók és hitetlenek, a tétovázók és bizonytalanok, nézzenek körül nyílt szemmel és lássák meg, milyen kezekbe került a kultúra vezetése és irányítása, az intelligencia ügye, a szellemi munka igazgatása

a magyarországi proletárdiktatúra uralma alatt? Nézzenek körül és íté-
jenek.

Kunfi Zsigmond és Lukács György vezetik az emberi kultúrába kap-
csolódó magyar közművelődés ügyeit. Kunfi Zsigmond már az októberi
forradalom után is megmutatta, hogy a legjobb erő a legjobb helyen. Ön-
tudatos bátorsággal mert és tudott belenyúlni a hazai álkultúra eddigi
kitartottjainak darázsészkebe. Megrendszabályozta, újjáteremtette az
egyetemet, új irányt adott a tanítás és nevelés ügyének, szembe mert
szállani világi és egyházi konzervativizmussal és reakcióval, és minden
vonalon sikerrel vitte be a tudományba, az iskolába az élet és igazság
forradalmas szellemét.

Lukács György, a kultúra másik népbiztosa egyszerűen és röviden a
legkiválóbb modern magyar esztétikus, aki a német irodalomban éppen
olyan jó nevű, mint amilyen félreismeret volt eddig az impotens magyar
akadémikus és iskolás kritika részéről. Lukács György neve az igazán for-
radalmi, mert szociális gyökerű irodalmi és művészeti állásfoglalást je-
lentette, a bátor és őszinte hitvallást minden valódi és becsületes művészi
törekvés mellett és az ugyancsak bátor és elfogulatlan ellenzékét min-
den divatos és fölszínes burzsoá „szórakoztató” irodalom és művészet,
főleg az eddigi színházi álkultúra ellen. Kunfi Zsigmond és Lukács György
szellemi vezérkarában ott látjuk a komoly és mély jelentőségű és való-
ban értékes új magyar művészet olyan igazi reprezentatív manjeit, mint
Balázs Béla, a lélekdráma első magyar megteremtője, Kassák Lajos, a Ma
irodalomforradalmi vezére, Babits Mihály, a költő és kritikus, akinek neve
mellé nem kell kommentár.

A magyar szovjet kulturális vezéreinek első tényei közé tartozott a szín-
házak szocializálása, amely azt jelenti, hogy a *kultúra az egész népé*, hogy
ami eddig a kiváltságosok léha szórakozása volt, az ezután a dolgozó tö-
megek lelki iskolája, szellemi temploma, az eszmék tribunálja lesz. Iskola
és templom lesz a színház, forradalmi dobogó lesz a világot jelentő desz-
kákából, amelyeken az emberiség és magyarság legkülönb és legigazabb
álmodóinak, költőinek és prófétáinak, lelkesítőinek és vigasztalóinak
igéit, érzéseit és gondolatait fogják napról-napra hirdetni, ábrázolni, meg-
mutatni a népek, a proletároknak, hogy az emberi szolidaritást erősítse
és nemesítse a színpadi művészet is, hogy az új társadalmi hitet, az új
tömegvallást terjessze, versben és prózában, az élő szó minden fegyvernél
hatalmasabb és hódítóbb erejével, a színház, a nép színháza, a millióké!

És a magyar szovjet-kormány kultúrnépbiztosainak szavára meg fognak

nyilni a múzeumok, a nyilvános és magángyűjtemények, képtárak és könyvtárak kincsei is a dolgozó proletárok gyönyörködtetésére és tanítására és hangversenyek zenéje zengi milliók lelkébe a megváltó és föl-emelő művészet varázsát.

Tizian és Murillo, Lionardo és Rembrandt nem fognak többé néhány kiváltságos dúsgazdag privát kedvtelésére szolgálni, Beethoven és Wagner nem fognak csupán szórakozó és unatkozó smokkokat és sznobokat el-ringatni, Shakespeare és Hauptmann mindenkinek szólani fognak, a Művészet nem lesz többé elérhetetlen elefántcsonttorony, de mindnyájunk áldott, kedves és mindennapi mannája, amely felűdít és új erőt ad az örök munkában mindenki boldogságáért, az örök haladás érdekében!

[Juhász Gyula]

62. A REGÉNY ELMÉLETE

Georg Lukács: Die Theorie des Romans

Lukács György harmadik könyve, a *Theorie des Romans*, feltétlenül a legszeniálisabb könyv, amelyet valaha könyvekről írtak. Ebben a filozófiai szellemmel átitatott munkában a mű él, mint legfőbb valóság, ellenében az irodalomtörténetírók kedvelt romantikájával, akiknél az alkotó személye áll előtérben, s a művek: az alkotó személyiségének letett nyomai. Lukács már első könyveit sem ezzel a rosszul értelmezett történelmi módszerrel írta. Mert ez a módszer, az életrajzi aprólékosságok, miliőfestések és kölcsönhatás-kimutatások ellenére, valójában ahisztórikus és ami mindennél súlyosabb: lapos. Lapos, mert bennereked a különbségekben, mert a kort nem a kosztüm és nem a konvenció vágja el elválaszthatatlanul letűnt vagy érkező koroktól. Lukács György eleve elveti a kutatás ez induktív s a leíró tudományoktól kölcsönzött módszerét, mely leggyakrabban azt eredményezi, hogy az ember nem látja fától az erdőt. (Amivel nem akarom azt mondani, hogy az ilyen detail-kutatásoknak ne lenne meg a maguk, más helyen sikerrel használható muzeális értéke.) Tévednek azok, akik a költő személyén, életkörülményein keresztül akarnak eljutni a mű gyökeréig. Ez az eljárás, ha pszichológiailag még oly érdekes eredményekre vezet is, sohasem ad feleletet arra a kérdésre, amelyre feleletet kellene adnia: miért váltódott ki épp ebből az életből,

épp ezekből az életkörülményekből: a munka? Minden egyéb válasz pedig a mű külső történetére vonatkozik s ezért magasabb értelemben teljesen érdektelen.

Érdektelen: mint ahogy érdektelenek az első fogalmazások, a rosszul sikerült munkák, az epigon írások és a túlszubjektív alkotások. A leíró irodalomtörténet is válogat és selejtez, a haladó idővel egyre erősebben. Az irodalomelmélet nem követi az irodalomtörténetírás krónikását az egymásután-lajstromozás sivár mesterségében, hanem megelégszik azazal a néhány, példás és summás alkotással, amelyekről egy egész kor lelki beállítottsága tisztán, minden lényegtelen salak nélkül leolvasható. A mű: a szükségszerű csoda. Csoda, hogy létrejött, mert semmiféle biográfiai vagy szociológiai szükségszerűség nem kényszerítette ki a nemlétből és mégis a legnagyobb mértékben szükségszerű, mert sohasem időtlen, hanem egy történelmi pillanathoz kötött, egy soha vissza nem jövő történelmi pillanat transzcendens kisülése.

Azok, akik az életíró monográfiát, vagy az összefüggő irodalomtörténetet vallják egyedül üdvözítőnek, egyidőben elintézték Lukács Györgyöt azzal, hogy *absztrakt esztétikus*. Mert ilyen is van, s az voltaképpen minden iskolaesztétika, amely örök mintakul állítja fel az Iliászt, az Isteni Színjátékot, vagy Arany János Toldiját. Amint absztrakt esztétikus Paul Ernst s mindaz, aki a konkrét, történelmi formák hideg szépségeit és vonalvezetését értékeli csak.

Ez az a pont, amelyet Lukács, aki bizonyára semmitől sem irtózik úgy, mint a formátlan önkényességtől, a leglucidusabban tisztázott.

A *forma* az a terület, amelyen az emberi lélek kiírja a külvilággal vívott küzdelmét. Az embernek a külvilággal szemben *eddig* felvetett problémáit körvonalazzák elvontan a formák. Tehát eleve bizonyos feltételeket szabnak a küzdelemnek: az eredmény érdekében. Hogy *csak* a küzdelem rajzolódjék ki; hogy a küzdelem sajátos szempontjából koncentrálódjék minden a közlésbe. Formák vannak s e formáknak törvényeik: anélkül azonban, hogy ezek a tartalmi matériára vonatkozólag bármit is jelentenének.

A művészi alkotás titokzatosságára jellemző, hogy az önkéntelen alkotó teljesen anyagtalan, megfoghatatlan regulát érez maga felett: ez a forma kényszerítő ereje, az, ami összetartja az alkotást, ami keretet ad neki s megmenti attól, hogy elemei ezer darabra hulljanak szét.

Ilyen csak elvont törvényeiben körülírható forma három konkrét műfajt eredményezett: a lírát, az epikát és a drámát.

Lukács új könyve a *regény* mibenlétét és tipológiáját tárgyalja le. Az iskola a regényt az epikából vezeti le, anélkül, hogy az új műfaj felépítésének szükségszerűségét és az epikától különböző sajátosságait tisztázta volna. Élesebb történelmi látással, Lukács úgy az eposz halálát, mint a regény korszerűségét történelmi dialektikák egymásrakövetkezéséből vezeti le. Eposz csak *homogén* társadalmakban lehetséges: ott, ahol az erkölcsi vezérlőségűek egyértelműek, ahol a fellépő emberek egy üdvöt vallanak s ahol ugyanezek erőben, jellemben és társadalmi jelentőségben, de nem az étellel szembeni magatartásban különböznek egymástól. Hogy s mint van ez, sajnos, nem fejthetem ki kellőképpen itt; elég most annyi, hogy az általános és közhit megrendülésével a világ képe is megváltozik s beáll az az elsötétedés, amikor mindenkinek magának kell választ adnia az étellel szemben felvethető kérdésekre.

A Theorie des Romans szerint a keresztény hitben való megrendülés és a regény ugyanegy abszolútum két arculatja. A regény ábrája az istentelen világnak, s tárgya, hogy a démonikus, a történelmi ígylétbe soha meg nem nyugvó lélek hogy egyezik meg végre a világgal.

E harc mivolta szerint három főtípus jön létre: Az *absztrakt-idealizmus* regénye (Don Quijote), melynek hőse egy elképzelt (idejét-múlt vagy ideje-el-nem-érkezett) világképet hordoz a lelkében; a *kiábrándultság* regénye (Flaubert), ahol a hős gazdag lelkivilágát minden tény, minden valóság megsebz, s így nincs mit tennie, mint hogy önmagába menekül vissza; s végül a *nevelő*-regény, egy hosszú fejlődési folyamat művészi ábrázolása, melynek során a pozitív idealista és a megszilárdult társadalmi rend között egy lehetséges kompromisszum áll elő. Ezt a tipológiát nem az irodalmi művek elemzéséből, hanem az *én* e háromféle és egyedül lehetséges világgal-szembenállásából vezeti le a szerző, nem anélkül, hogy e levezetések során teméntelen ujjmutatással ne gazdagítana bennünket.

Ilyesmikről szól ez a 168 oldalas könyvecske, mely egészen bizonyos, hogy remekmű s bizonyos az is, hogy szerzője ezen a területen *egyedül* áll koncepció dolgában.

Egyedüli lesz a *sorsa* is: néhány gondolkodó méltányolja majd (s éppen a legnagyobbak méltányolták is), egyébként alig szól korunkhoz, hiszen hiányoznak az előfeltételek ahhoz, hogy a hangjai felvehetők s a gondolatok közember nyelvére átfordíthatók lehessenek. A történelmi okok persze, amelyek a szellemi képességek természettudományos főérdeklődése felé vezettek, bizonyára gazdasági struktúrák kitételei. S kérdés az is, hogy az abszolút, szinte középkori ridegségű logika, mellyel Lukács a

jelenségek világát transzcendentális értelmekkel magyarázza és viszont. egy különö gondolkodó zseniális monomániája-e, vagy jele annak, hogy a szellem újra önmagára ismer.

Ha az utóbbit jelentené: a kor egyszerre igazolná is Lukácsot, mert az ilymérvű tudatosítás halálos ítélete annak a társadalomnak, amelyet kifejez.

Németh Andor

63. A REGÉNY ELMÉLETE

Lukács György könyve

A regény mint formaprobléma: elintézetlen kérdés. Meggyőződésünk szerint az is fog maradni örökké. Nem reménytelen és meddő erőfeszítés-e hát, ilyen kérdéseknek nekirugaszkodnunk? Nem az: mondtuk volna Lukács György könyvének olvasása előtt is. De így, hogy olvastuk. bátrabban és lelkesebb határozottsággal tudjuk ezt kimondani.

Mert Lukács György könyve a problémát egész kinzó teljességében jelenvalóvá tette bennünk. (És a gondolat élesztője mindig egy ilyen jelenvalóság.)

*

Lukács György munkamétódusa a következő: Határértékeknek konstruálja meg az eposzt és a regényt. Mégpedig úgy, hogy ideális tisztaságúvá tisztít meg és rögzít le két szélsőséges történelmi világállapotot és kísérleti nászban egyesíti őket az epikus formáló akarattal. E kísérleti nász gyümölcséiként születik meg aztán a két határérték: az eposz meg a regény.

*

A két mesterségesen megtisztított és ebben az ideális tisztaságban le-
rögzített történelmi világállapot egyrészt a görög kor és másrészt az az idő,
amit mi, mai emberek, élünk. Lukács György terminológiájában: az is-
tennel telített és az istentől elhagyott világ. Az elsőnek epikus formája
az eposz, a másodiké a regény.

Lukács György képzeletében az eposz kora, Homérosz világa valósá-

gos aranykornak rajzolódik meg. Lankás, szelíd, tavaszi vidékhez hasonlatos ez a világ: folytonos, megszakítatlan felület, virágos pázsit, utak se kellenek hozzá, hogy mindenüvé eljusson rajta az ember. Se bércek, se szakadékok nincsenek benne. A valóság megtelt szubsztanciával, értelemmel. Az ember az istenekkel társalog és testvére a többi embernek. Közte és a lelke között, a lelke és a tettei között, a tettek és a külvilág között nincs szakadás, ami áthidalhatatlan lenne, még olyan se, ami ugrásra kényszerítené. Teljesen homogén szövetű ez a világ, a határvonalak benne egy dús ornamentális fantázia játékos rajzai csupán és nincsen sorsszerű, elválasztó, magánosságba börtönző jelentőségük. Ennek a világnak az emberei nem ismerik a magánosságot, hisz közös szubsztancia, közös értelem ragyog elő minden létezőből. Ebben a világban, az eposz világában a Lényeg elkeveredett az Élettel és teljes immanenciában fénylik elő a világ dolgaiból. Homogén rendszerben csak mennyiségi különbségek vannak a rendszer egyes tagjai között és így az eposzok hősei és királyai az átlagos halandók többszöröse csupán. Egy egész közösség sorsát meghatározó jelentőségük egyszerű szorzási művelettel éretik el.

Az életnek ez a mindenhol jelenlévő egynemű teljessége magyarázza az eposzok teljes közömbösségét minden architektonikus szigorú kompozícióval szemben. Közepükön és nem a végükön végződnek. Az epizódok bármilyen dús virágzása se bonthatja meg egységüket. Ami felbukkanik bennük, az él és önkénytelenül és teljesen felszívódik az egésznek a szövetébe. Ami távol van, az kisebb talán és kevésbé részletezett, mint az előtér alakjai, de éppen olyan valóságos. Az eposzban nincsen levegőperspektíva és nincsen idő. Az eposzok hősei nem ismerik a keresés kínját és az eltévedés gyötrelmeit. Láthatatlan kéz, magasabb hatalom vezeti őket minden kalandjukon, nem felelősek tetteikért és elbukásuk vagy felmagasztaltatásuk valami magasabbrendű egyensúlyprobléma csupán, ami-ben a saját lelkük részvételének nincsen semmi lírikus vehemenciája. Akármilyen történik is velük, a saját lelküket sohasem kockáztatják. Az eposz problémátlan és akadályozatlan egydimenziójú mesefolyás.

*

Az epika: valóságábrázolás. Nyersanyaga az élet a maga időbeágyazott, empirikus valóságában. Az epikus formáló akarát, éppen ezért mindig hozzá van bilincselve ahhoz a történelmi pillanathoz, ahhoz az örökké

mozgó és folytonos alakulásban lévő empirikus életanyaghoz, amely fölgerjesztette.

Lukács György ebből azt a következtetést vonja le, hogy az egyes epikus formák végső értelmét mindig egy meghatározott történelmi pillanatban kell keresnünk. Hogy ezek a formák mindig pontosan akkor bukkannak fel, amikor a világtörténelem óramutatója születésük percéhez érkezett. Így minden forma csak ebben a születésre nézve kedvező konstellációjú percben lehet teljesülés és Homérosz eposzai is azért az egyetlen igazi eposzai a világirodalomnak, mert a misztikus teljesülés pillanatában fogantattak: az epikus formáló akarat és a *hozzá koordinált és teljesen megfelelő* életanyag találkozásának pillanatában.

Lukács György regényelmélete tulajdonképpen erre a fiktív történelmi pillanatra épült. Arra a pillanatra, amely teljesen adekvát empirikus életanyagot adott az epikus formáló akaratnak. Ezt a pillanatot, amely sohasem volt, bontotta ki a Lukács György nagyvonalú és költőivé lelkesedett értelmi fantáziája a görög boldogság álmává.

*

A görög világ elpusztult. De halottan is kísértő gyönyörűség még. A barbár Európa lelkét megejtí a varázs, ami az elpusztult görög szépségből árad. Az életet lihegő, hisztérikus sóvárgás fogja el eltűnt értelme után. A siralom völgyére egy másik világ épül, érzékletesen fényeskedő szubsztanciával telített, a földinél valóságosabb világ. A kereszténység utópisztikus vágyakozása ez a két-világ rendszer, az immanens értelem, az elmúlt görög boldogság, az Eposz után. És egyetlen egyszer és utóljára: Dante víziójában célhoz is ér a keresztény világnak ez a kétségbeesett halottidézése. Ez a paradox görögség, mintahogy Lukács György nevezi. És megtermi az eposzt.

De csodaszzerűen és utóljára. Mert a földi világ, az eposz egyetlen termőtalaja terméketlenné szikkadt, pusztasággá, siralomvölgyévé. Szép, gazdag és engedelmes termékenységét valami pittoreszk és borzalmasan romantikus meddőség váltotta fel: kopár bércek és feneketlen szakadékok.

Mi történt?

*

Az antitézishez érkezünk el! Ha az előbb ideálisan megfelelő anyagot adtuk az epikus formáló akaratnak, engedelmesen formába simuló anya-

got, amin legigazabb lényegét akadálytalan teljességgel megvalósíthatta, úgy most meg kellett fordítanunk a dolgot és éppen ilyen ideálisan inadekvát anyagot kellett keresnünk. Elég oka ez a nagy pusztulásnak.

De ahogyan Lukács György, mi is feledkezzünk meg most egy időre arról, hogy kísérletezünk csak. Próbáljuk meg elhinni, hogy az idő munkájának a ritmusa most egyszer csakugyan egybeesett az emberi szellem munkaritmusával. Próbáljuk meg elhinni, hogy a görög világ helyén annak tökéletes antitézise épült.

A görögök világa zárt, homogén teljesség volt. Ez a másik világ heterogén elemekből összetevődő határtalanság. Ezt a határtalanságot mi mentegető szóval végtelenségnek hívjuk. De ez a végtelenség csak a vakai szemünket jelenti, csak azt, hogy nem látjuk a végét, csak azt, hogy semmit se tudunk befejezni, amibe belefoglunk.

Ez a befejezetlensége a legmélyebb gyötrelme, a legkínzóbb nyugtalansága annak a világnak, amiben élünk. Ez a „rossz” végtelenség, mint ahogy Lukács György mondja.

A görögök világa dús, önkénytelen formavirágzás volt, a miénk kétségbeesett és reménytelen vágyakozás a forma után, véget keresés a határtalanságban. Mi szegény, bús, ég és föld közé akasztottak szilárd, biztonságos talajt sóvárgunk a talpunk alá. A teljesen transzcendentálissá vált szubsztancia minden életünkre ható feszítőerejét elveszítette. Meglankadtunk, mint a herélek.

Az isten elköltözött ebből a világból. Magunkra maradtunk, közös nyomorúságban és mégis örökre és reménytelenül idegenek egymásnak. A görögök világában a határvonalak egy dús ornamentális fantázia játékos rajzai voltak csupán, most hogy az Értelem elköltözött a világból, a kontúrok áttörhetetlen börtönfalakká keményedtek. A reakényszerített magányosság polemikus önmagáraeszmélést ébresztett az emberben: egyénné és egyéniséggé fejlesztette. A világ ilymódon különmemű kvalitások rendszere lett. A homogén kontinuitásból heterogén megszakított-ság.

A nagy egység darabokra törött, de minden kis darabka megőrizte valami fel-felpislogó emlékezetét az elmúlt boldogságnak: az istennek. Az ember önmagában talált rá az egyedül valóságos, egyedül igaz szubsztanciára és ezért minden kívülfekvőt reflexivitásban kellett széjjelfoszlaltatnia.

De ez a sajátmagában megtalált szubsztancialitás is csak valami fáradt pislogás volt, valami nagyon távoli derengés, aminek a fényforrása-

hoz végtelenül hosszú az út. Az ember fáradtan neki-nekilódul ennek a végtelen útnak.

A világ értelmetlenné vált, mert isten elköltözött belőle és az egyéniségébe börtönzött ember számára a saját értelme is nagy elérhetetlenség: végtelen feladat lett.

Ime, sikerült a görög világot egészen összerombolnunk, fényességét egészen kioltanunk. Csak egy kicsike szubsztanciaszilánkot, csak valami fáradt, távoli pislogást őriztünk meg belőle az egyes ember lelke mélyén.

*

Mik a lehetőségei az epikus formaakaratnak, melynek normatív lényege az objektivitás, egy ilyen darabjaira hullott, összefüggéstelen, értelmét veszített világban? Ebben a világban, melynek nincsen több valósága, mint amennyi egy izolált szubjektum öntudatkorlátai közé beleér?

A regény: feleli Lukács György. A regény az eposza ennek a mi istentől-elhagyott világunknak.

Az epikus formálódó akarat minden megmozdulásában hozzákapcsolódik az Időhöz, egy, az adott történelmi pillanat által meghatározott konkrét életanyagot kell láthatóvá tennie. Minden ettől a kényszerűségtől való menekülése a líra vagy a dráma területére való áthatolását jelenti.

De most, ime, olyan anyaggal kell megbirkózni, amelynek legfőbb jellemzője, hogy minden konkrét valóságát elvesztette és súlytalan reflexivitással bomlott széjjel. Olyan anyaggal, amelynek utolsó visszamaradt szubsztancia-foszlányait izolált, magánoságra kárkoztatott szubjektumok őrzik.

Az epikus magatartás normatív lényege az objektivitás. Így hát a regénynek ezt a világállapotot kell ábrázolnia, mégpedig kendőzetlenül, abban a vigasztalan meddőségben és meghasogatottságban, ahogy a kezei közé került.

A regény világának építőköve egy szubjektívan határolt emberi tudat lehet csak, mert ez ennek a világnak az egyetlen valóságdarabja. De hogyan lehet ebből a korlátoltságból teljességet építeni?

Ez a regény specifikus problémája Lukács György szerint. Amit szívesebben így mondanánk: a regény az az epikus műfaj, amelyben az epikus formaképzés problémája ad absurdum fokozódik.

Itt megszűnik a naivitás lehetősége is. A probléma egész kínzó teljességében tudatossá vált.

A darabokra hullott és összefüggéstelen világ csak mint egy meghatá-

rott öntudat tartalma, mint tükröződés kaphat valami csalóka egységet. De ez az öntudat tudja a saját korlátoltságát, ez az öntudat nem hisz magában. A tükör nem feledkezik meg tükrölvoltáról – ez a regény objektivitása Lukács szerint. És a regényíró normatív magatartásává az irónia lesz, ami lehetségessé teszi számára, hogy fölébekerekedjék az ábrázolt szubjektivitásnak, de fölébekerekedjék saját magának is.

Ez az ironikus magatartás folytonos reflexiókban nyilvánul és ezzel idegen, nem epikus elemeket kényszerül belekeverni az epikus anyag szövetébe. Ez a kényszerűség Lukács György szerint a legmélyebb fájdalom minden igazi regényírónak. A forma pedig nem egyéb, mint egy másfelé fordított és egymást érvénytelenítő tükröződések játéka, valami szabadon lebegő egyensúlya az egymást feloldó reflexióknak.

Az eposz világa szubsztanciával telített világ, a Lényeg elkeveredése az Élettel. A regény világa vágyakozás a szubsztancia fényessége, az elköltözött Isten után. A magányosok világa, a száműzötteké, akik elindulnak megkeresni az elveszett paradicsomot. Ennek a keresésnek a története a regény. Processzus. Ezért az egyetlen forma, amiben az idő valósággá, Bergson-i értelemben vett durée-vé válik s hőseinek lelkében fölébreszti ábrázolásának eszközeiül a vágyat és az emlékezést. Lukács György könyvének talán legragyogóbb része az a fejezet, amely az idő formátépitő valósággá való ébredését mutatja meg a regényben.

*

Az-e a regény, aminek Lukács György megírta?

A gondolatnak a saját törvényei szerint kell Rendet építenie. A gondolat könyörtelenül, ad absurdum következetességgel halad mindig a célja felé. Ezúttal kiirtotta a regényíróból a naivitást és valami furcsán filozófikus valóságölelésre kényszerítette. Mi nem tudunk hinni a regényben, mely ennek az ölelésnek a gyümölcse lenne.

Mégis közel érezzük magunkhoz a képet, amit Lukács György a mi világunkról megrajzolt. Bizonytalanságában is meggyőzőbbnek és igazabbnak, a görög boldogság fiktív és konstruált teljességű képénél.

Ez a fiktív és konstruált teljesség volt – amint láttuk – támasztó pillére az elmélet szerkezetének, ez volt az a háttér, amin a regény világa meghatárosodott. Ezt a szerepét be is töltötte.

De ami Lukács György könyvéből élet maradt bennünk, az az a minden elméleti merevségtől föloldott látomás, amit az emberi sors örök és feloldhatatlan problematikájáról vetített a szemünk elé.

Marsovszky Miklós

JEGYZETEK

1. A Kisfaludy Társaság közgyűlése

Budaesti Hirlap, 1908. febr. 6. 12. lap

A pályázat előzményéhez tartozik a *Kisfaludy Társaság Évlapjaiban* megjelent pályázati felhívás: „A Kisfaludy Társaság jutalom-tételei. Kihirdették az 1907 február 10-iki ünnepélyes közgyűlésen. I. Lukács Krisztina jutalom (1904-ről): A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében. (Másodszor kitűzetett 1906. febr. 7-én.) Jutalma a Lukács Móricztól nejének, Birly Krisztinának emlékére tett alapítványból 1000 korona. Benyújtásának határideje: 1907. október 31-ike.” (*A Kisfaludy-Társaság Évlapjai* Új folyam 41. kötet. 1906–1907. Bp. 1907. 187. lap)

A pályázat eredményéről a Pesti Napló is hírt adott: „A Lukács Krisztina pályázatra, amely a drámaírás főbb irányzatainak ismertetésére volt kitűzve, két munka érkezett. Ezeket Alexander Bernát, Beöthy Zsolt és Riedl Frigyes bírálták meg, s a jutalmat egyhangúlag a II. számú pályaműnek szánták. A bírálókat rendkívül nagy elismeréssel szólta a mű jelességeiről. A bírálók javaslatához a közgyűlés hozzájárult.” (*Pesti Napló*, 1908. febr. 6. 16. lap)

„A bírálatok bemutatása után fölbontották a jelíges leveleket, amelyekből kintűnt, hogy »A drámaírás főbb irányai« című jeles értekezés szerzője dr. Lukács György miniszteri segédfogalmazó.” (*Pesti Napló*, 1908. febr. 11. 5. lap)

2. Jelentés a Lukács Krisztina jutalomtételre:

„A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében” beérkezett pályaművekről. Alexander Bernáttól.

A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, 1907–1908. Új folyam 42. kötet. Bp. 1908. 115–119. lap.

A pályamű további sorsáról is tájékoztat a Társaság kiadványa: „Titkár jelentést tesz a könyvkiadó bizottság f. hó 24-iki ülésének határozatairól. Ezek szerint az alapítói könyvilletmény sorozatba ... A jövő, 1910-ik évre tervezi a bizottság Lukács György pályanyertes műve (*A modern dráma fejlődése*) I. kötetének ... kiadását.” (Kivonatok a Társaság jegyzőkönyvéből. 1909. március 31. *A Kisfaludy-Társaság Évlapjai* 1909–1910. Bp. 1910. 179. lap)

„A titkár a könyvkiadó bizottság mai ülésének végzéseiről tájékoztatja a Társaságot. Ezek szerint az alapítók és tagok 1910. évi könyvilletményei lesznek: ... Lukács György jutalmazott drámatörténeti és kritikai művének I. kötete ... Az 1911. évi illetmény keretébe tartozik már Lukács György előbb említett művének II. kötete ...” (Kivonatok a Társaság jegyzőkönyvéből. 1910. március 2. *A Kisfaludy-Társaság Évlapjai* 1910–1911. Bp. 1911. 213. lap). „Titkár a könyvkiadó bizottság február 11-iki ülésének végzéseiről tájékoztatja a Társaságot. Ezek szerint a folyó évben megjelenő 1910. évi sorozatban kiadatnak: ... Lukács

Györgytől *A modern dráma története* két kötetben, melynek második kötete azonban az 1911. évi illetmény javára fog esni.” (Kivonatok a Társaság jegyzőkönyvéből. 1911. március 1. *A Kisfaludy-Társaság Évlapjai* 1911–1912. Bp. 1912. 361. lap). „Lukács Györgynek a modern drámaról írt. társasági jutalommal kitüntetett s a társasági kiadványok közé fölvetett nagyobb tanulmányát a Társaság megbízásából Kéki Lajos tanár átvizsgálta és a Társaságnál szokásos helyesírást abban helyreállította s azt a kiadhatásra javításaival előkészítette.” (Kivonatok a Társaság jegyzőkönyveiből. 1911. április 5. *A Kisfaludy-Társaság Évlapjai* 1911–1912. Bp. 1912. 362. lap).

A pályamű bírálói: ALEXANDER Bernát (1850–1927), filozófus, esztéta, egyetemi tanár, a Filozófiai Írók Tára kiadványsorozat szerkesztője, Irodalmi és színházi kritikái a Budapesti Hírlapban jelentek meg, tanított a Színakadémián is, egyik vezetője volt a Kisfaludy Társaságnak és a Magyar Shakespeare Társaságnak.

BEÖTHY Zsolt (1848–1922), irodalomtörténész, esztéta, akadémikus, egyetemi tanár, a Kisfaludy Társaság és egyben a hivatalos irodalomtörténetírás egyik vezető személyisége.

RIEDL Frigyes (1856–1921), irodalomtörténész, akadémikus, Gyulai Pál utóda a pesti egyetemen.

3. Juhász Gyula: Forradalmi nász

(Sophus Michaelis drámája)

*Vagyvára*d, 1909. febr. 9. 1–2. lap

(Újraközzölve: *Juhász Gyula Összes Művei*. 5. kötet. Bp. 1968. 313–317. lap)

A cikkben Juhász Gyula Lukács György 1909. január 31-én a Kisfaludy Társaság Shakespeare-matinéján elhangzott *Shakespeare és a modern dráma* című előadására utal. Az előadás szövege később jelent meg (*Magyar Shakespeare-tár*, IV. kötet, 1911. 2. füzet, 119–132. lap). Újraközzölve: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Bp. 1977. (a továbbiakban IM) 476–488. lap. A Juhász összkiadás jegyzete tévesen utal a Huszadik Században megjelent *A szociális dráma* című tanulmányra. Ez ugyan a drámakönyv egyik fejezete, Shakespeare neve azonban nem fordul elő benne, s jóval a Juhász-cikk után, a folyóirat július–augusztusi számában jelent meg.

4. Debreczeni István: A Nyugatról, meg a nyugati újról

Debreceni Főiskolai Lapok, 1910. jan. 20. LII. évf. 7–8. sz. 49–52. lap

A cikk előzménye a Nyugat matinéja Debrecenben 1909. november 24-én. A lap erről korábban már írt, megemlítve, hogy Ignótus bevezetője után Góth Árpád, Móricz Zsigmond és Ady Endre olvasott fel művéből. (DFL 1909. dec. 1. 30. lap)

A cikk írója: DEBRECZENI István (1887–1973), Debrecenben végzte teológiai tanulmányait, később Nagyszalontán volt református lelkész és az Arany János Emlékmúzeum igazgatója.

1. ami természetes, az nem csúnya
2. az idézett mondatok Lukács György: *Új magyar líra* c. írásából valók (*Husadik Század*, 1909. okt., nov. 286–292., 419–424. lap. IM 247–263. lap)

5. Juhász Gyula: Komjáthy Jenő jelentősége

Független Magyarország, 1910. febr. 13. 16. lap

(Újraközölve: *Juhász Gyula Összes Művei*. 5. kötet. Bp. 1968. 356–359. lap)

A cikkben Juhász Gyula Lukács Györgynek a Galilei-körben elmondott, majd a *Nyugat* 1910. febr. 1-i számában megjelent *Az utak elváltak* c. írására utal. (Újraközölve IM 280–286. lap). A Juhász-összkiadás jegyzete tévesen utal a Babits-cikkekre válaszul *Arról a bizonyos homályosságról* c. Lukács-írássra, amely csak az év végén, a december 1-i *Nyugat*-ban jelent meg, s ott a „homályosság” más összefüggésben, más jelentéssel szerepel.

6. Fenyő Miksa: Ady és a legújabb magyar líra

Nyugat, 1910. márc. 16. III. évf. 6. sz. 408–409. lap

Fenyő Miksa Lukács Györgynek a *Husadik Század* 1909 októberi és novemberi számában megjelent *Új magyar líra* c. írásából idéz (IM 247–263. lap)

7. A lélek és a formák

Magyar Hírlap, 1910. márc. 25. 12. lap

A tájékoztató jellegű szöveg – amely lehet, hogy a kiadótól ered – azonos formában két nappal később a *Független Magyarországnak* is megjelent (1910. márc. 27. 15. lap)

8. Lengyel Géza: A festő mestersége

Husadik Század, 1910. ápr. XI. évf. 4. sz. 444–451. lap

A Galilei-körben 1910. január 9-én tartott előadást Kernstok Károly, *Kutató művészet* címen. (Megjelent: *Nyugat*, 1910. jan. 16.) Lukács előadása *Az utak elváltak* 1910. jan. 16-án hangzott el és a *Nyugat* 1910. febr. 1-i számában jelent meg. (IM 280–286. lap)

A tanulmány szerzője LENGYEL Géza (1881–1967) író, újságíró, műkritikus, a *Nyugat*, a *Husadik Század* és a *Pesti Napló* állandó munkatársa.

9. **A lélek és a formák**

Vasárnapi Újság, 1910. ápr. 24. 57. évf. 17. sz. 363–364. lap

A *Vasárnapi Újság* könyvkritikái aláírás nélkül jelentek meg, a lap állandó irodalomkritikus munkatársa SCHÖPFLIN Aladár volt, lehetséges, hogy a cikk tőle származik.

10. **Popper Leó: Lukács György: A lélek és a formák**

Magyar Hírlap, 1910. ápr. 27. 1–2. lap

A cikk zavaró félreolvasásokkal, korrigálatlanul jelent meg, erre Lukács is utal egyik levelében (*Lukács György levelezése 1902–1917*. Bp. 1981. 210. lap) A cikk szövegét a *Magyar Hírlapban* megjelent formájában közöljük. A fennmaradt kézirat alapján javított változatot lásd: *Popper Leó: Esszék és kritikák*. Bp. 1983. 61–66. lap.

11. **Lukács György: A lélek és a formák**

Írta: Ligeti Ernő

Renaissance, 1910. máj. 10. I. évf. 1. sz. 84–85. lap

A cikk írója LIGETI Ernő (1891–1944) író, költő, újságíró, később több közlőszervi újság szerkesztője ill. munkatársa.

1. a műalkotás ott kezd műalkotás lenni, ahol az igazi kritikus megszűnik kritikusnak lenni

2. IM 311.

3. az élet királya és művésze

4. IM 150.

12. **Feleky Géza: A lélek és a formák**

Jegyzetek Lukács György első könyvéről

Színjáték, 1910. jún. 9. I. évf. 15. sz. 298–299. lap

A cikk írója FELEKY Géza (1890–1936) kritikus, publicista, a Nyugat, a Színjáték, majd indulásától a Világ c. napilap vezető munkatársa.

1. IM 211. lap

13. **Sz. L.: Egy új magyar kritikus**

(Lukács György: *A lélek és a formák*)

A Hét, 1910. júni. 19. XXI. évf. 25. sz. 407–408. lap

A cikk írója SZABOLCSI Lajos (1889–1943) író, újságíró, A Hét állandó munkatársa, később az Egyenlőség c. napilap szerkesztője.

14. Lélek és formák

A Nap, 1910. júli. 2. VII. évf. 158. sz. 9. lap

15. Az olvasó naplójából

Írta: Juhász Gyula

Független Magyarország, 1910. júli. 20. 1. lap

(Újraközölve: *Juhász Gyula Összes Művei*. 5. kötet. Bp. 1968. 364–366. lap)

16. Babits Mihály: A lélek és a formák

Nyugat, 1910. nov. 1. III. évf. 21. sz. 1563–1565. lap

(Újraközölve: Babits Mihály: *Esszék, tanulmányok*. 1. kötet, 157–159. lap. Bp. 1978.)

1. IM 304. lap

2. IM 211. lap

17. Polémia

Írta: Pogány József

Renaissance, 1910. nov. 10. I. évf. 13. sz. 445–447. lap

A cikk írója POGÁNY József (1886–1938), aki később politikusként, a Tanácsköztársaság népbiztosaként vált ismertté. Pályafutását irodalomtörténészként kezdte, a Huszadik Század, a Szocializmus c. folyóiratok munkatársa volt.

1. IM 283. lap

18. [Babits Mihály viszontválasza Lukács György: Arról a bizonyos homályosságról. Válasz Babits Mihálynak c. írására]

Nyugat, 1910. dec. 1. III. évf. 23. sz. 1752. lap

A cím nélküli rövid írás lábjegyzetként követi Lukács tanulmányát, mely a folyóirat 1749–1752. lapjain jelent meg. (Újraközölve IM 779–783. lap)

19. Kozári Gyula: Irodalomtörténeti és kritikai elméletek

Fejezet az *Emberi okmányok. A tegnap, ma és holnap irodalmából* c. könyvből. Bp. 1910. XIV. fejezet. 424–426. lap

A könyv írója KOZÁRI Gyula (1864–1925) katolikus pap, tanár, filozófiai író. A közölt szövegrész első bekezdésében jegyzetként Lukács *A lélek és a formák* c. munkájára hivatkozik. A könyvben még több rövid utalás található Lukács írásaira (lásd a 8., 134., 407., 424., 445. és 452. lapokat).

1. az élet művésze

20. Csáth Géza: **Három kritikai könyv**

(1910) Megjelent kézirat alapján: Csáth Géza: *Írások az élet jó és rossz dolgairól* Szabadka, 1975. 128–130. lap

(Újraközölve: Csáth Géza: *Ismeretlen házbán*. Újvidék, 1977. II. kötet, 425–427. lap)

1. szó szerinti jelentése: a tartalékra került sor, átvitt értelemben: a helyzet válságosra fordult

21. Kelecsényi János: Lukács György: **A lélek és a formák**

Kísérletek. Budapest, 1910.

Egyetemes Philológiai Közlöny, 1911. jan. XXXV. évf. I. füzet. 134–136. lap

A cikk írójáról semmi közelebbit nem tudunk, neve egyetlen lexikonban sem szerepel, noha több irodalomtörténeti és esztétikai cikket írt a 10-es években.

1. az önmagábanvaló szép

2. IM 312. lap

3. IM 320–21. lap

4. IM 312. lap

5. IM 313. lap

6. IM 337. lap

7. IM 216. lap

22. –rv.–: **Egy kötet tanulmány**

Lukács György: *A lélek és a formák*. Kísérletek. Budapest, 1910. Franklin-Társulat, 210 lap

Budapesti Szemle, 1911. febr. 145. kötet, 410. sz. 306–311. lap

A cikk szerzője HORVÁTH János (1878–1961) irodalomtörténész, később egyetemi tanár, akadémikus.

1. akarata ellenére

2. IM 142. lap

3. IM 311. lap

4. IM 325. lap

23. Horváth János: A „Nyugat” magyartalanságairól

Magyar Nyelv, 1911. febr. VII. évf. 2. sz. 61–74. lap

A tanulmánynak ugyan nem minden részlete foglalkozik közvetlenül Lukács írásaival, mégis teljes terjedelmében közöljük, mert különben a kiszakított részek önmagukban nem érthetők. Ez az írás egyébként az egyetlen, amelyik Lukács stílusát részletes elemzés alapján bírálja. A tanulmány körül vita kerekedett, a további fejleményekről lásd: *Ignotus: A Nyugat magyartalanságairól. Nyugat*, 1911. dec. 16. IV. évf. 24. sz. 1028–1040. lap, és Horváth János: Ignotus felolvasása a Nyugat magyartalanságairól. *Magyar Nyelv*, 1912. 1. sz. 5–10. lap.

1. Meg akarják újítani a nyelvet is, és be kell vallani, ez a célkitűzés különösnek tűnhet, ha azt látjuk, hogy Stuart Merrillről és Maurice Maeterlinckről, Jean Moréasról és Jean Psichariról van szó.

24. Német revük. Die Schaubühne

Aurora, 1911. márc. I. évf. 3. sz. 184–185. lap

Lukács két említett cikke újraközölve *A nem-tragikus dráma problémája és Hauptmann útja* címen, IM 519–523., és 524–526. lap.

25. Egyetemi tanszékek

Aurora, 1911. máj. 13. I. évf. 9. sz. 223–224. lap

26. Hauser Arnold: A Szellem

Temesvári Hírlap, 1911. máj. 21. 3–4. lap

1. Fülep Lajos: *Nietzsche*. Megjelent Nietzsche A tragédia eredete című könyve fordításának kísérő tanulmányaként, a Filozófiai Írók Társasága XIII. kötetében. Bp. 1910. Újraközölve: Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Bp. 1974. II. kötet, 443–600. lap

2. idézet Fülep Lajos: *A Szellem* c. programot adó előfizetési felhívásából (Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Bp. 1974. II. kötet, 601. lap)

3. Kant: *Prolegomena*. A mottó szövege magyarul is olvasható A Szellem 2. számában, Ritoók Emma fordításában: „hogy az emberi szellem valaha abba fogja hagyni a metafizikai kutatásokat, az éppen oly kevésbé várható, mint hogy valamikor teljesen megszűnjünk lélegezni, nehogy mindig tisztátalan levegőt kelljen belehelniünk”. (Leopold Ziegler: *Kant és a metafizika, mint a transzcendentalis kategóriák tana. A Szellem*, 1911. dec. I. évf. 2. sz. 215–216. lap)

4. *Boutroux, E.: Természet és szellem. A Szellem*, 1911. márc. I. évf. 1. sz. 23. lap
 5. *Lukács György: A tragédia metafizikája. A Szellem*, 1911. márc. I. évf. 1. sz. 116. lap. (Újraközölve: IM 500–501. lap)

27. **A Szellem.**

Írta: Alfa

Budapesti Hírlap, 1911. nov. 25. 2–4. lap

A cikk írója ALEXANDER Bernát (1850–1927) filozófus, egyetemi tanár, a lap állandó munkatársa

1. lásd: *Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Bp. 1974. II. kötet, 601–604. lap
 2. Fülep írása újraközölve: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Bp. 1974. II. kötet, 605–651. lap. Lukács írása: IM 492–518. lap

28. **„Die Seele und die Formen”**

Magyar Hírlap, 1911. nov. 26. 14–15. lap

A cikkben lévő visszautalás Popper Leó kötetünkben közölt írására vonatkozik, mely a lap előző évi április 27-i számában jelent meg.

29. **Ritoók Emma – Kutasi Elemér: Esztétikai kutatások**

(Lukács György: A lélek és a formák. Kísérletek. Budapest, 1910. Franklin-Társulat kiadása.)

Huszedik Század, 1911. nov. XII. évf. 11. sz. 502–507. lap

Az első írás szerzője RITOÓK Emma (1868–1945) író, műfordító, ekkor már Lukács György és Balázs Béla baráti köréhez tartozott, munkatársa volt *A Szellem*nek is.

A második cikk írója KUTASI Elemér (1881–?) ügyvéd, biztosító intézeti tisztviselő. Néhány cikke jelent meg a *Huszedik Században*.

1. IM 144. lap
 2. IM 309. lap
 3. IM 312. lap
 4. IM 308., 311–312. lap
 5. IM 375. lap

30. **Magyar írók a világpiac**
Magyar könyv, magyar nevek

Világ, 1911. dec. 19. II. évf. 300. sz. 8. lap

A cikk aláírás nélkül jelent meg, Balázs Béla egyik levelében azonban említi, hogy írója feltehetően LORSY Ernő (1889–1961) újságíró, később a Vasárnapi Körnek is tagja. (*Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez*. Bp. 1982. 72. lap)

1. Georg *Simmel* (1858–1918) berlini egyetemi tanár, Lukács György és Balázs Béla is hallgatója volt.

31. **A Kisfaludy Társaság**
Írta: Feleky Géza

Világ, 1912. febr. 17. III. évf. 41. sz. 1–3. lap

32. (Sn.): **A modern dráma**
– Lukács György koszorúzott műve. –

A Hét, 1912. márc. 17. XXIII. évf. 11. sz. 175–176. lap

A cikk írója SEBESTYÉN Károly (1872–1945) újságíró, műfordító, a cikk írásakor középiskolai tanár, később a Színművészeti Akadémia tanára.

1. a hely tekintélye

33. **A modern dráma**

Vasárnapi Újság, 1912. márc. 17. 59. évf. 11. sz. 216. lap

34. **Vértessy Jenő: Lukács György: A modern dráma fejlődésének története**
A Kisfaludy-Társaság Lukács Krisztina-díjával jutalmazott pályamű. Két kötet. Kiadja a Kisfaludy-Társaság. Budapest. Franklin. 1911. 8–r. 496 és 548 lap. Ára 16 K.

Egyetemes Philológiai Közlöny, 1912. máj. XXXVI. évf. V. füzet. 463–469. lap

A cikk szerzője VÉRTESY Jenő (1877–1916) irodalomtörténész, a Széchenyi Könyvtár munkatársa, a konzervatív irodalomtörténeti lapok állandó munkatársa.

1. Lukács György: *A modern dráma fejlődésének története*. Bp. 1978. (a továbbiakban MD) 27. lap

2. MD 354. lap

35. –r.: Lukács György: **A modern dráma fejlődésének története**
 A Kisfaludy-Társaság Lukács Krisztina-díjával jutalmazott pályamű. Két kötet.
 Budapest, 1911. 8. r. 1060 l. Kiadja a Kisfaludy-Társaság. Franklin-nyomda.
 A két kötet ára 16 korona.
Irodalomtörténet, 1912. máj. I. évf. 5. füzet. 256–262. lap
- A cikk szerzője feltehetően PINTÉR Jenő (1881–1940) irodalomtörténész, a folyóirat szerkesztője, a konzervatív irodalomszemlélet egyik vezető képviselője.
1. „gyöngé Karren-utánezat” – nem dönthető el, hogy a jeles szerző Rudolf Kassnerre, vagy Alfred Kerr-re akart-e utalni a kettőjük nevéből összevont nemlétező szerző említésével.
 2. MD 585. lap
 3. MD 595. lap
36. **Folyóiratok szemléje**
 A Hét. 1912. évf. 11. szám. március 17.
Irodalomtörténet, 1912. máj. I. évf. 5. füzet. 269. lap
- A szemlérova: cikkei feltehetően a folyóirat szerkesztője, *Pintér Jenő* írta.
37. **Folyóiratok szemléje**
 Egyetemes Philologiai Közlöny. 1912. évf. 5. füz. május.
Irodalomtörténet, 1912. júni. I. évf. 6. füzet. 335–336. lap
38. **Vajda Ernő: A modern dráma**
Új Élet (Népművelés), 1912. okt. VII. évf. 16–17. sz. 47–70. lap
- A tanulmány írója VAJDA Ernő (1886 v. 1889–1964) író, újságíró. Színműveit a Thália is bemutatta 1908-ban, az első világháború után Amerikában élt sikeres színpadi és film szerzőként.
39. **Feleký Géza: Lukács György: A modern dráma fejlődésének története**
Nyugat, 1912. nov. I. V. évf. 21. sz. 699–702. lap
1. MD 49. lap
 2. Hans von *Marées* (1837–1887) német festő, heroikus küzdelmet vívott azért, hogy elérje a régi nagy művészet megformáltságát, klasszikus lezártágát.
 3. ami benne gondolkodik

40. **Galamb Sándor: A modern dráma fejlődésének története**
Írta Lukács György. Budapest. Franklin-Társulat 1911. Két kötet.
Az Országos Középiskolai Tanáregyesület Közlönye, 1912. nov. 21. XLVI. évf. 6. sz. 303–305. lap
- A cikk írója GALAMB Sándor (1886–1972) író, dramaturg, a cikk írása idején középiskolai tanár, később a Színművészeti Főiskola tanára, rendező.
- A cikkről hírt ad az *Irodalomtörténet* 1913. januári száma (II. évf., 1. füzet, 54. l.) Folyóiratok szemléje rovata: „Galamb Sándor dicsérettel szól Lukács Györgyről, sőt még Lukács stílusáról is.”
41. **Az újabb német esztétika hatásai Magyarországon**
Írta: Kelecsényi János (Budapest)
Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezésekről. Szerk. Gragger Róbert. Bp. 1912. 333–334. lap
42. **Balázs Béla: Feleky Géza első könyve**
Nyugat, 1913. febr. 1. VI. évf. 3. sz. 220–222. lap
- Feleky Géza válogatott irodalmi és művészeti tanulmányai* 1912-ben jelentek meg *Könyvek, képek, évek* címen, a *Nyugat* kiadásában
43. **A lélek és a formák**
Francia folyóiratok Lukács Györgyről
Magyar Hírlap, 1913. febr. 15. 5–6. lap
1. Descartes-i – kartéziánus – racionalizmus
 2. senki sem próféta [a saját hazájában]
44. **Georg von Lukacs**
Élet, 1913. febr. 23. V. évf. 8. sz. 253. lap
45. **Ritoók Emma: A modern dráma**
Lukács György: A modern dráma fejlődésének története. A Kisfaludy-Társaság Lukács Krisztina díjával jutalmazott pályamű. Budapest, Franklin-Társulat, 1911. Két kötet. 496–548. old.
- Budapesti Szemle*, 1913. márc. 153. kötet. 435. sz. 478–487. lap
1. IM 385–421. lap

46. B.L.: Lukács György: Esztétikai kultúra

Élet, 1913. márc. 9. V. évf. 10. sz. 314. lap

A cikk írója BÁLINT Lajos (1886–1974) kritikus, író, dramaturg. Részt vett a Thália Társaság mozgalmában, A Hét, a Magyar Hírlap, az Élet stb. munkatársa volt, később a Nemzeti Színház dramaturgia.

1. IM 572–573. lap

47. F.Z.: Lukács György

Új Revü, 1913. ápr. 3.

A cikk írója FRANYÓ Zoltán (1887–1978) költő, műfordító, a lap szerkesztője

48. Folyóiratok szemléje

Literarisches Echo. 1913. évf. márc. 1.

Irodalomtörténet, 1913. ápr. II. évf. 4. sz. 240–241. lap

49. –b.: A modern dráma fejlődésének története

(Írta Lukács György, 2. kötet. Kiadja a Kisfaludy-Társaság. 1911.)

Husadik Század, 1913. júl., aug. 14. évf. 7–8. sz. 120–124. lap

A cikk írója feltehetően *Galamb* Sándor volt

1. MD 118–119. lap

50. Varjas Sándor: Esztétikai kultúra

(Tanulmányok. Írta Lukács György. Modern könyvtár 201–203. szám.)

Husadik Század, 1913. nov. 14. évf. 11. sz. 562–565. lap

A cikk írója VARJAS Sándor (1885–1940) tanár, filozófus, a folyóirat állandó munkatársa, később a Tanácsköztársaság idején a Közoktatásügyi Népbiztosság munkatársa.

1. IM 423. lap

2. összeomlás, összeroppanás

3. neme szerint

51. Nagy Péter: Szépirodalmi folyóiratok szemléje

Magyar Kultúra, 1913. dec. 20. I. évf. 24. sz. 548–549. lap

A szemle írójáról csak annyit tudunk, hogy néhány cikke megjelent a folyóiratban. Neve lexikonokban nem szerepel, Gulyás Pál szerint is csak a Magyar Kultúrában publikált.

1. Lukács említett cikke: *Balázs Béla: Az utolsó nap. Nyugat*, 1913. okt. 16. Újraközölve: IM 601–607. lap

52. **Sas Andor: Meyer: Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert**

Irodalomtörténet, 1914. jan. III. évf. 1. füzet. 72–73. lap

A könyvismertetés írója SAS Andor (1887–1962) tanár, irodalomtörténész. A Tanácsköztársaság után Pozsonyban tevékenykedett.

Az ismertetett könyv: Richard M. Meyer: *Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert. Vom deutschen Standpunkt aus betrachtet. (Das Weltbild der Gegenwart. 17. Band).* Stuttgart und Berlin, 1913

1. Az esszé ennek az új lírának a hangjához és stílusához közelít, az irodalmi élményről való filozófikus rapszódia egy fajtája lesz Kassnernél, Lukács szerint pedig általánossá kell válnia.

53. **Fogarasi Béla: Az irodalomtörténet filozófiai problémái**

Egyetemes Philologiai Közöny, 1915. nov.–dec. XXXIX. évf. IX–X. füzet. 716. lap

Lukács idézett írása 1910-ben jelent meg az *Emlékkönyv Alexander Bernát hatvanadik születése napjára* c. kötetben (Bp. 1910. 388–421. lap). Újra közölve: IM 385–421. lap.

54. **Babits Mihály: Új verskötetek**

(Tóth Árpád: Lomha gályán. – Balázs Béla: Trisztán hajóján. – Kassák Lajos: Új költők könyve.)

Nyugat, 1917. ápr. 16. X. évf. 8. sz. 693–700. lap

Lukács György a *Nyugat* 1916. december 1-i számában írt Balázs verseskötetéről, *Megjegyzések Balázs Béla új verseiről* címen, Babits kritikájában erre utal vissza.

1. IM 656. lap

2. IM 649. lap

3. nevetséges ítélet

55. —c.: Balázs Béla: Kalandok és figurák. (Novellák). Dramaturgia. Lukács György: Balázs Béla és akiknek nem kell. (Összegyűjtött tanulmányok)
Élet, 1918. júni. 16. X. évf. 24. sz. 571–572. lap

A cikk írója BOROS Ferenc (1893–?) tanár, az *Élet* segédszerkesztője.

56. Boross F. László: Balázs Béla: Kalandok és figurák
(Kner kiadás 1918)

MA 1918. júli. 15. III. évf. 7. sz. 87. lap

A cikk írója BOROSS F. László (1895–1938) újságíró, 1919-ben a Vörös Újság munkatársa, a KIMSz egyik vezetője.

1. vívó állás, vívásra készség

57. *Így írtok ti*

Írja Karinthy Frigyes. Egy az Isten, Béla és György az ő Prófétája avagy

Figáró, 1918. szept. 18. I. évf. 1. sz. 10–11. lap

A cikk az *Így írtok ti* 2. bővített kiadásában *Balázs Béla* címen jelent meg (Bp. 1920. 99–101. lap). A *Figáró*ban az Előszó előtt bekeretezve a következő szöveg is olvasható:

Vigyázat!

(Használat előtt felrázandó!)

! Csak külsőleg!

Az írásra utal az *Irodalomtörténet* 1919. január–februári száma *Folyóiratok szemléje* c. rovata: „Karinthy Frigyes ötletesen gúnyolja Lukács György nagyképű stílusát.”

58. *Folyóiratok szemléje*

Jelenkor. 1917. évf. 2–4. sz.

Irodalomtörténet, 1918. VII. évf. 7–12. füzet. 339. lap

A Lukács tanulmány újraközölve: IM 678–694. lap

59. Pétzeli Imre: Lukács György: Balázs Béla és akiknek nem kell
Összegyűjtött tanulmányok. Gyoma. 1918. 122 l. Kner Izidor kiadása
Irodalomtörténet, 1919. jan.–febr. VIII. évf. 1–2. sz. 56–58. lap

A cikk írója KIRÁLY György (1887–1922) irodalomtörténész.

1. IM 702. lap
2. IM 702. lap
3. IM 709. lap
4. IM 709. lap

60. **B.L.: Az új esztétikai stílus**

Irodalomtörténet, 1919. jan.–febr. VIII. évf. 1–2. sz. 120. lap

A cikk írója *Pintér Jenő* irodalomtörténész.

Az idézett *Lukács* szöveg a *Balázs Béla: Halálos fiatalság* c. írásból való (IM 678–694. lap).

61. **[Juhász Gyula]: Kommunista kultúra**

Délmagyarország, 1919. márc. 27. 3. lap

Az írás szignálatlan, de a *Juhász Gyula Összes Művei* a 6. kötetben a 238. szám alatt felveszi Juhász hiteles műveként. (Bp. 1969. 173–174. lap)

62. **Németh Andor: A regény elmélete**

Georg Lukács: *Die Theorie des Romans*. Verlag Paul Cassirer. Berlin, 1922.

Bécsi Magyar Újság, 1922. júni. 11. 5. lap

(Újraközölve: *Németh Andor: A szélén behajtvá*. Válogatott írások. Bp. 1973. 152–154. lap)

A cikk írója **NÉMETH Andor** (1891–1953) kritikus, irodalomtörténész. A Tanácsköztársaság bukása után bécsi emigrációban élt, a *Bécsi Magyar Újság* állandó munkatársa volt.

63. **Marsovszky Miklós: A regény elmélete**

Lukács György könyve

Nyugat, 1927. aug. 1. XX. évf. 15. sz. 213–216. lap

A cikk írójáról semmi közelebbit nem sikerült megtudni, noha a 20-as évek végén több írása is megjelent a *Nyugatban*

II.

DEUTSCHSPRACHIGE UND FRANZÖSISCHE REZEPTION

NÉMET ÉS FRANCIA NYELVŰ RECEPCIÓ

ZUR DEUTSCHSPRACHIGEN UND FRANZÖSISCHEN REZEPTION DES JUNGEN LUKÁCS

Der Widerhall, den die frühen, vor der ungarischen Revolution (1918) entstandenen Lukács-Werke gefunden haben, ist in vieler Hinsicht aufschlußreich. Liest man die zeitgenössischen Besprechungen in chronologischer Reihenfolge, und zwar möglichst in Kenntnis der persönlichen Beziehungen zwischen Lukács und den Verfassern dieser Schriften, so wird bald ein mehrere Länder umfassendes Netz von Zusammenhängen bemerkbar. Es gibt ja nur wenige, in der Mehrzahl ziemlich bedeutungslose Besprechungen, wo keine persönliche Beziehungen festgestellt werden können.

Im Zentrum der deutschsprachigen Rezeption des frühen Lukács steht zweifellos Franz [Ferdinand] Baumgarten, der in den zehner Jahren in ständigem Briefwechsel mit ihm stand, und mit Hilfe seiner persönlichen Beziehungen sowie mit Ratschlägen den Weg des jungen Philosophen in den wissenschaftlichen Kreisen Deutschlands ebnete. Er übermittelte seinem jungen Freund auch manche Meinungen über dessen frühe Schriften, die zwar nicht für die breite Öffentlichkeit bestimmt waren, für die weitere Laufbahn von Lukács aber von Bedeutung sein konnten.

Baumgarten war auch als Übersetzer von frühen Lukács-Werken tätig und konnte demzufolge als einer der ersten diese deutsch oder ungarisch verfaßten Werke gebührend würdigen. Die verhältnismäßig nahe persönliche Beziehung zwischen Lukács und Baumgarten begann im Sommer 1908, z. Z. der Deutschlandreise von Lukács. Das Budapester Lukács Archiv besitzt Briefe von Baumgarten aus der Periode zwischen 1909 und 1917. Gegen Ende dieser Jahre war die Freundschaft der beiden Männer schon locker, die persönliche Sympathie bestand aber weiter. Der Initiator der internationalen Aktion zur Rettung von Lukács (nach dem Sturz der Räterepublik) war Baumgarten, und dies kann mit keiner „politischen Sympathie“ erklärt werden.

Baumgartens erste große Leistung im Ausbau der deutschen Beziehungen von Lukács war, daß er den „Ernst-Essay“ (*Metaphysik der Tragödie*) Anfang 1910 dem deutschen Schriftsteller zuschickte. In einem Brief vom 11. Februar 1910 schrieb er an Lukács wie folgt: „Ich sehe endlich die Pforte offen für Sie und alles andere kommt dann von selbst. Es hat ja von Anfang an darum gehandelt, daß Sie einen Punkt finden, wo Sie die

Hebel ansetzen können. Der Punkt ist gefunden, und jetzt müssen Sie die Gestirne aus den Fugen heben. ... Vor allem aber: schreiben Sie an Ernst ausführlich. Über Ihr Buch und Ihrem Wunsch, ihm Teile desselben vorzulegen, über Ihren Essay-Band und Ihre Verleger Nöte. Er wird Rat wissen und gerne helfen.

Aber Sie müssen [das] tun, wenn Sie es mir nicht bereuen lassen wollen, daß ich Ihren Aufsatz an Ernst schicken ließ."

Die Vermittlerin in dieser Angelegenheit war Frau Maria Plehn, die Freundin der ersten Gattin von Ernst. Und da Baumgarten Lukács' Zurückhaltung in persönlichen Angelegenheiten offenbar kannte, schickte er ihm als Nachdruck die an ihn selbst geschriebene Postkarte der Vermittlerin:

„Lieber Doktor Baumgarten. Ich bitte Sie mir umgehend die Adresse des Dr. v. Lucacz zu schicken, die Visitenkarte auf der sie stand, habe ich nicht mehr. Ich bekam heute einen Brief von Paul Ernst, der sich *sehr* gefreut hat über seine Kritik und ihn gern kennen lernen würde.

Ich will Dr. v. L. fragen, ob er einmal zu mir kommt, dann will ich ihm den Brief zeigen. ...Herzl. Gruß!

M. Plehn"

Der Kontakt zwischen Paul Ernst und Georg von Lukács kam etwas später tatsächlich zustande, und es entstand zwischen den beiden eine freundschaftliche Beziehung, deren Geschichte in Kutzbachs Buch (*Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft*, Hrsg. K. A. Kutzbach, Düsseldorf 1973–74) ausführlich und zutreffend behandelt wird.

Baumgartens Anteilnahme an Lukács' anfänglicher wissenschaftlicher Karriere kann keinesfalls bloß sachlich-wissenschaftlich genannt werden, da er sich von den Lukács-Schriften immer auch persönlich angesprochen fühlt: „Sie wollen mein Urteil über Sterne. Sie haben zweifelsohne das Recht von Ihren Lesern zu verlangen, daß er seinen ersten Eindruck revidiert und seine Zweifel zurückstellt nachdem Sie ihm so viel gelehrt und geschenkt haben. Daß ich in diesem Falle eine gewisse Fremdheit fühle – kann ich nicht verschweigen, da ich an allem was Sie schreiben zu starken Anteil nehme um nicht ganz offen zu sein, wenn ich gefragt werde" – schrieb Baumgarten am 3. Januar 1910 an Lukács.

In dem Brief vom 21. Februar 1910 kann man Baumgartens Antwort auf Lukács' Bitte, über *A lélek és a formák* – die ungarische Fassung von *Die Seele und die Formen* – zu schreiben, lesen: „Seitdem Sie mir in

München von der *Lloyd*-Recension gesprochen, freue ich mich darauf über Sie sprechen zu können. Wenn es notwendig sein sollte, könnte ich auch mit Singer [Chefredakteur des Tageblattes] sprechen und er würde auch mir die Sache ohne Weiteres überlassen. Was Sie aber besprechen könnten, wäre, daß er mir den Raum für ein Feuilleton giebt – und mich nicht etwa auf die übliche Bücherschau in der Sonntagsnummer (wenn auch an erster Stelle) beschränkt.“ Und als die Besprechung endlich fertig geworden ist, berichtete Baumgarten über die Entstehungsgeschichte wie folgt: „Sie beurteilen meine Rec. sehr richtig. Der erste Absatz ist ein Stück für sich, den habe ich hier [in Budapest] geschrieben, zwar in großer Eile und mit schrecklichem Kopfschmerz, aber doch immerhin halbbewußt, die anderen Teile in Berlin in einem traumartigen Zustand. ... Es kam mir darauf an Ihre Absichten dem großen Publikum verständlich zu machen und darauf hinzuweisen, was in Ihrem Buche vorliegt – nicht darauf, tief oder subjectiv-originell zu sein. Eben darum ist Popper's Besprechung geradezu grotesk – selbst wenn sie nicht in einem ganz unerlaubt schlechten und verworrenen Stil verfaßt wäre.“

Parallel mit der sensiblen, persönlichen Tielnahme hat Baumgarten mit erstaunlicher Hartnäckigkeit und beachtlichem Kraftaufwand versucht Lukács die Wege zu ebnen. Dies bezieht sich sowohl auf die Suche nach Publikationsmöglichkeiten für den in Deutschland noch sozusagen unbekannten „Wilden“, als auch auf das Suchen nach persönlichen Bekanntschaften, die ihm eventuell bei der Publikation bzw. bei der Habilitation nützlich sein könnten. Lukács hat ja, wie bekannt, in den zehner Jahren versucht, sich an einer deutschen Universität zu habilitieren. Seine Versuche sind allerdings aus verschiedenen Gründen erfolglos geblieben.

Auf der Suche nach Publikationsmöglichkeiten für die Lukács-Schriften hat sich Baumgarten natürlich auf seine persönlichen Bekanntschaften und wissenschaftlichen Kontakte gestützt. Da er bereits seit längerer Zeit in Deutschland lebte, war er mit den dortigen Verhältnissen viel vertrauter als sein junger Freund. Er empfahl in einem Brief vom 3. Mai 1910 für die Veröffentlichung von *Metaphysik der Tragödie* die Zeitschrift *Logos*, und erwähnte später auch die *Preußischen Jahrbücher*. Diese können „...für [die Essays über] Kassner und Brunhild gar nicht in Betracht kommen...“ – schrieb Baumgarten. „Ginge es aber nicht durch Simmel bei Nord u. Süd? Und er setzte den Brief mit weiteren Ratschlägen fort: „Wann gehen Sie nach Weimar? Wenn Sie einmal dort sind, gehen Sie doch mit oder ohne Empfehlung von Ernst zu Diederichs. Legen Sie ihm

die Übersetzung vor u. betonen Sie, daß Sie auf Honorar verzichten – so wird es schon gehen” (17. 5. 1910). Einerseits geht aus diesem Brief hervor, wie sehr sich Baumgarten bemühte, die Karriere von Lukács zu ebnen; andererseits weist aber der Brief auf die Wichtigkeit der Tatsache hin, daß Lukács sehr lange, auch noch in der Emigration nach 1919, mit der großzügigen finanziellen Unterstützung seines Vaters rechnen konnte. Bedenkt man, daß der junge Denker zu dieser Zeit kein regelmäßiges Einkommen hatte und nur ab und zu ein Honorar für die Veröffentlichung seiner Schriften bekommen konnte, so darf dieser Zusammenhang nicht außer Acht gelassen werden.

Da die Briefe von Georg Lukács an seinen Vater nicht erhalten geblieben sind, kann leider die Beziehung zwischen Vater und Sohn nicht in vollem Umfang rekonstruiert werden. Eindeutig kann aber festgestellt werden, daß die väterliche Liebe sowie die Hochschätzung, die der Vater stets für seinen jüngeren Sohn empfand, trotz der manchmal grundlegenden Meinungsverschiedenheiten ungebrochen geblieben ist. Der liberale Finanzfachmann hätte seinen Sohn natürlich gerne als angesehenen Politiker oder Professor an einer ungarischen oder deutschen Universität gesehen. Er hat sich aber in Fragen der wissenschaftlichen Pläne immer den Werturteilen seines Sohnes unterworfen und ihn in allen seinen Bestrebungen unterstützt. Die Briefe des Vaters an den jungen Lukács waren auch für die Rezeptionsgeschichte der frühen Werke sehr aufschlußreich, da der Bankdirektor Josef Lukács in seinen Briefen jeweils auch die gerade erst veröffentlichten Besprechungen erwähnt – stolz oder ärgerlich, je nachdem. Und höchstwahrscheinlich haben auch die in- und ausländischen Kontakte des Vaters bei der Rezeption der frühen Lukács-Werke eine wichtige Rolle gespielt (*Österreichische Rundschau*, Ludwig Stein usw.), obwohl Lukács häufig versucht hat, sich gegen die moralische Unterstützung des Vaters zu wehren.

Lukács schickte im Juli 1910 auf Baumgartens Rat seine Arbeit *Metaphysik des Dramatisch-Tragischen* der Zeitschrift *Logos*. Im nächsten Jahr erschien sie tatsächlich in dieser Zeitschrift und wurde etwas geändert auch in den deutschen Essayband *Die Seele und die Formen* aufgenommen. Diesen Aufsatz, den sog. „Ernst-Essay” schrieb Lukács deutsch, und dazu sagte Baumgarten auch einige lobende Worte: „Ich war immer der Überzeugung, daß Sie sehr bald gut deutsch schreiben werden. Ihr Ernst-Essay ist ein Beweis dafür. Es sind nur Einzelheiten und gewisse

leise Nuancen, die sich ändern müssen und werden – aber so ist der Essay auch stilistisch sehr gut” (2. 12. 1910).

Franz Baumgarten bemühte sich auch im Interesse der deutschen Veröffentlichung von *Die Seele und die Formen*. Im oben zitierten Brief schrieb er an Lukács: „Lassen Sie Sich von Simmel,... Meyer u. Fr. Heine an einen Verleger empfehlen, von Simmel auch noch an die Redaktion von Nord u. Süd (das hat er ja Ihnen angeboten) und schicken Sie dorthin George und Mann.” Und am 4. Februar 1911, nachdem ein Teil von Lukács’ Arbeit über Charles-Louis Philippe mit dem Titel *Über Sehnsucht und Form* veröffentlicht werden konnte, schrieb er das Folgende an Lukács: „Ich habe Ihren Artikel in d. Rundschau gelesen und mich so über das Erscheinen gefreut, daß ich eine kleine Depression augenblicklich überwunden u. mich wieder an d. Arbeit gesetzt habe.

Und jetzt kommt um das Maß voll zu machen Ihre Nachricht über den Abschluß des Kontraktes. Herzlichst beglückwünsche ich Sie zu Ihres ersten Buches Ausfahrt in Deutschland.

Die kleinen Unannehmlichkeiten der Verlegernöte, die Sie so sehr bedrückten, sind nun für immer beseitigt und Sie haben ein Feld vor sich, wo die Arbeit anders gelohnt wird, wie bei uns zu Hause.”

Baumgartens Freude erwies sich aber als voreilig. Die selbe *Die neue Rundschau* wies einige Tage später Lukács’ Aufsatz über Pontoppidans Novellen mit keinesfalls freundlichen Worten zurück. Und Lukács konnte anscheinend keinen anderen deutschen Verleger für diese Arbeit finden.

Nicht nur Baumgarten, auch andere haben sich um Lukács’ Karriere und „Verlegernöte” gekümmert. Für die Veröffentlichung von *Die Seele und die Formen* empfahl z. B. Franz Blei in einem Brief vom 31. Dezember 1910 den G. Müller Verlag, wo auch seine eigenen Bücher erschienen sind. Dieser Verlag veröffentlicht u. a. die Werke von R. Musil und Gebstattel – argumentiert Blei neben seinem Vorschlag. Er hat aber auch Gegenargumente: „Wie ich G. Müller kenne, wird er zu einer Honorierung der 1. Auflage schwer zu bewegen sein...” Ende 1910 und Anfang 1911 bemühte sich Blei intensiv, um Lukács’ Essays einzeln an den Mann zu bringen. Dies ist ihm manchmal gelungen, und ein neues Ergebnis der Lukács-Forschung ist, daß die Hälfte des Philippe-Essays in einer Zeitschrift gefunden werden konnte, die damals in Antwerpen unter dem Titel *La Licorne* erschienen ist*. Der Essay konnte mit Bleis Vermittlung zu

*Aus einem Essay „Sehnsucht und Form”, *La Licorne*, vol. I, cahiers II–III, S. 75–95

dieser Zeitschrift gelangen; dies ist bisher die einzige Angabe, die wir aus der frühen Periode über die Lukács-Rezeption in den Niederlanden haben.

Baumgarten konnte seinem Freund auch mit seinen größeren Erfahrungen im wissenschaftlichen Leben Deutschlands behilflich sein. Lukács erkundigte sich anscheinend manchmal über die Meinung von angesehenen Leuten – trotz seiner, man würde fast sagen überheblichen Haltung den Urteilen von Außenstehenden gegenüber. Auf eine solche Frage können die folgenden Sätze entstanden sein: „Leider ist es mir nicht möglich, jetzt etwas über die Wirkung Ihres Artikels zu erfahren – Sie müssen warten bis ich in Freiburg gewesen – was in zwei Monaten geschieht. Dann kann ich detaillirtesten Bericht schicken. Ich stehe mit dem Logos-Kreis nicht so, daß ich anfragen könnte. Meine Beziehungen zu Logos sind Rickert, Cohn, Windelband, also die Professoren und die kann ich nicht um eine schriftliche Meinung bitten.“ (21. 7. 1911, den vollständigen Brief siehe: Georg Lukács, Briefwechsel 1902–1917. Hrsg. von Éva Karádi und Éva Fekete, Budapest 1982, S. 233–234)

Nachdem *Die Seele und die Formen* Ende November erschienen ist, hatte Baumgarten wieder Sorgen. Erstens mußte er seinen Freund wieder beschwichtigen (14. 12. 1911), zweitens sollte er wieder lobende Sätze über das Buch schreiben. Die beiden Freunde haben sich offenbar schon vorher über eine deutsche Rezension geeinigt: „Ich glaube, die Notitz in Logos unterbringen zu können. Wäre es aber nicht klüger ich schriebe in ein Blatt, wo ich mehr Raum hätte? Vielleicht könnte ich das in der Frankfurter oder Berliner Tageblatt tun, freilich erst im Verlauf des Winters wenn ich in Berlin bin. In Logos würde wol Stepphuhn [!] die Notitz übernehmen“ – schrieb Baumgarten am 11. Oktober 1911. Am Ende ist Baumgartens Notiz doch in der Zeitschrift *Logos* erschienen, aber erst später, Mitte 1912, da Baumgarten seine Eindrücke neu formulieren wollte. Lukács hat ja *Die Seele und die Formen* mit dem „Ernst-Essay“ ergänzt, und dies hat seinen Freund wieder zu lobenden Sätzen angespornt: „...ich danke herzlichst für Ihr Buch, das mir Fleischel geschickt. Ich verstehe vieles jetzt anders u. besser als früher, so muß ich auch ein ganz neues Bild von meinen Eindruck geben. Dies der Grund, wenn die Notitz nicht gleich fertig wird“. (28. 11. 911)

Baumgarten hat alles bemerkt, was Lukács' Karriere schaden konnte. Am 19. Dezember schrieb er: „Man sagt mir dem Verkauf Ihres Buches sei es hinderlich, daß Fleischel keine gebundene Exemplare schickt, obwohl solche angekündigt sind. Reclamieren Sie das!“ Und da der Freund

möglichst viel Anerkennendes über *Die Seele und die Formen* lesen wollte, schlug er vor alle Bekannten zu mobilisieren, die Kontakte zu einer Zeitung haben: „Was ich Sie schon oft fragen wollte, warum mobilisieren Sie nicht Saenger, Heymann, Kahn u. Frau Bendemann zur Besprechung Ihres Buches.“ (23. 2. 1912) Unseres Wissens hat aber von den hier erwähnten nur Frau Bendemann über *Die Seele und die Formen* geschrieben.

Ein Briefwechsel zwischen Margarete Susman/Bendemann und Georg Lukács begann im August 1911. Das Bindeglied war Ernst Bloch. Frau Bendemann und Lukács schickten einander einige neu entstandene Schriften, so formulierte Lukács seine Meinung über ihr Buch *Wesen der modernen Lyrik*. Lukács deutete ihr offensichtlich auch den Hintergrund seiner Essays an, darauf antwortend schrieb M. Susman: „Die einzelnen Essays in der Weise, wie Sie es schrieben, als Stationen eines Weges zu empfinden, wurde mir nun, da Sie mir die Anweisung gaben, nicht schwer, doch wirkte das Ganze eigentlich in einem anderen Sinne als in dem einer Entwicklung als Einheit auf mich, u. die einzelnen Aufsätze sprachen mir wieder zu stark von sich selbst, als daß ich sie wohl von mir aus als Stationen empfunden hätte. Meine besondere Liebe gehört außer dem Anfangs- u. Schluß-Aufsatz dem über Novalis u. Ch. L. Philippe; aber auch aus den anderen habe ich viel gelernt u. viel genossen. Dagegen zerbreche ich mir noch den Kopf über die – offenbar formale – Notwendigkeit des Märchens in dem Sterne-Aufsatz; ich fühle, daß Sie etwas Bestimmtes damit wollten, aber ich habe es nicht begriffen. Aber vielleicht ist es nur ein Symbol mehr der Vergeblichkeit der menschlichen Verständigung – auch da, wo die Gegenwart des Andern alles auslöst u. steigert, was der Gebende zu geben hat. Ich weiß nicht, ob ich Sie so richtig verstanden habe.“ (25. 1. 1912)

Baumgarten, der aufmerksame Freund hat alles bemerkt und hat sofort über die Neuigkeiten berichtet. Am 14. Dezember 1911, nach dem Erscheinen von Ernsts Kritik über *Die Seele und die Formen* wollte er sofort Lukács beruhigen, falls er die schmeichelnden Worte des deutschen Schriftstellers für übertrieben gehalten hätte: „Paul Ernsts schöne Besprechung ist sehr diplomatisch. Es wäre höchst undiplomatisch gewesen in diesem Fall 'diplomatisch' zu sein.“ Und Ende Januar 1913 wiederholte Baumgarten in einem Brief mit bemerkbarem Stolz den letzten Satz der Zeitschrift *Der lose Vogel*: „Blei schreibt im 1 Heft seiner mit anonymen Beiträgen erscheinenden Monatsschrift 'Der lose Vogel':

zu den wenigen Essayisten Deutschlands ist ein vollwertiger Neuer getreten: G. v. L."

Sowohl Lukács als auch seine Freunde erhofften einen Durchbruch von dem in Deutschland veröffentlichten Buch *Die Seele und die Formen*. Mitte 1912, als Lukács sich in Heidelberg niederließ, war Baumgarten höchst optimistisch, wie man es auch im Brief vom 8. Juli 1912 lesen kann. Im Interesse des erhofften Erfolgs hat Lukács zahlreiche Exemplare seines Buches verschiedenen mehr oder weniger angesehenen Persönlichkeiten geschickt oder vom Verlag schicken lassen. Eine keinesfalls vollständige Liste der Adressaten soll hier stehen: Franz Baumgarten, Margarete v. Bendemann, Felix Bertaux, Franz Blei, Martin Buber, Jonas Cohn, E. R. Curtius, Paul Ernst, Emil Gothein, Hermann Konnerth, Oswald Külpe, Emil Lask, Carl Neumann, Heinrich Rickert, Otto Stoessl, Ernst Troeltsch, Alfred Weber, Max Weber, Wilhelm Windelband, Wilhelm Worringer, Leopold Ziegler. Viele dankende und anerkennende Sätze hat man an den Autor gerichtet. Die erste briefliche Reaktion kam höchstwahrscheinlich von Worringer am 29. Dezember 1911.

Außer dem Essayband hat Lukács noch Werke, die Anfang der zehner Jahre in Deutschland Anerkennung gefunden haben. Ein Teil der ersten größeren Arbeit von Lukács über das moderne Drama ist 1914 umgearbeitet in der Zeitschrift *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* in zwei Folgen erschienen. Die Übersetzung des umgearbeiteten Dramenbuches wurde schon 1909 angefertigt. Franz Baumgarten schrieb am 27. Mai 1909 an Lukács, daß er das erste Kapitel von der Übersetzerin (Elza Stern) bekommen und schon durchgesehen hat und bereit ist, auch das zweite Kapitel durchzusehen. (Zu den Übersetzungen muß bemerkt werden, daß es unter den jungen Literaten in Budapest durchaus üblich war, Freunde als Übersetzer von Aufsätzen zu benutzen. Leó Popper übersetzte für Lukács den George- und den Novalis-Essay, den Journalisten M.J. Eisler hat Lukács gelegentlich auch als Übersetzer gebraucht, und ab und zu übersetzte auch Béla Balázs für Lukács. Davon, daß Lukács eigene Aufsätze ins Deutsche oder ins Ungarische übersetzt hätte, haben wir keine Kenntnisse. Diese jungen Männer konnten natürlich alle „von Haus aus“ verhältnismäßig gut deutsch, offenbar hat es aber unter ihnen eine Rangordnung in dieser Hinsicht gegeben.)

Baumgartens früher erwähnter Brief und Simmels Antwort an Lukács am 22. Juli 1909 läßt ein „absichtliches Mißverständnis“ vermuten. Aus Baumgartens Brief ist es ja eindeutig, daß Lukács die Übersetzung direkt

für Simmel anfertigen ließ, da seine Meinung anscheinend sehr wichtig für ihn war. Simmel hat sich aber gewundert, daß Lukács eine ausführliche Meinung von ihm erwartet, da er eine solche nicht versprochen hat. Im Juli 1914 beschäftigte sich Lukács nochmals mit dem Dramenbuch. Er gab Karl Mannheim den Auftrag das Dramenbuch zu übersetzen. Offenbar wurde aber die Vorbereitung der deutschen Veröffentlichung des Buches durch den Krieg verhindert. Es ist aber aus den vereinzelt, vagen Versuchen von Lukács klar, daß ihm die Sache dieses Buches nicht besonders wichtig sein konnte.

Im Zusammenhang mit dem Dramenbuch ist es noch interessant, daß die Publikation dieses Werkes in Ungarn auch in Frankreich bemerkt wurde. Die Besprechung von Ignác Kont in der *Revue Critique d'Histoire et de Littérature* kann mit seinen ungarischen Beziehungen erklärt werden. Er war ja auch Mitglied der ungarischen Kisfaludy-Gesellschaft, deren Preis Lukács mit diesem Werk 1908 erhalten hat. Zu dieser Zeit informierte Kont die französischen Leser regelmäßig über die Ereignisse des ungarischen Literatur- und Theaterlebens.

Im allgemeinen kann jedoch eindeutig festgestellt werden, daß die in Ungarn veröffentlichten Werke von Lukács außerhalb des Landes kaum Widerhall fanden. Es ist bezeichnend, daß selbst die aus Ungarn stammenden Rezensenten des Essaybandes *Die Seele und die Formen* nicht immer von der ungarischen Ausgabe dieses Buches Kenntnis nahmen. So behandelte z. B. Prof. Dr. Ludwig Stein, der aus Ungarn stammende deutsche Philosoph, Redakteur des *Archivs für Philosophie*, den Josef Lukács im Dezember 1911 in Berlin besucht hatte, *Die Seele und die Formen* als das erste deutsch geschriebene Buch von Lukács. (Von ihm hat übrigens Lukács Ende 1910 den Auftrag bekommen, Besprechungen über Literaturästhetik und romantische Philosophie zu schreiben — wie dies aus Lukács' im Dezember 1910 an Leó Popper geschriebenen Brief ersichtlich ist.) Und in der Tat wird in der deutschen Ausgabe von *Die Seele und die Formen* nirgends auf die frühere ungarische Ausgabe oder auf die Übersetzer der Essays hingewiesen. Ja, sogar in den deutschsprachigen Zeitungen von Ungarn haben nur Freunde und Bekannte von Lukács der Veröffentlichung dieses Textes in ungarischer Sprache Rechnung getragen. Der aufmerksame Freund Baumgarten reagierte freilich auf beide Ausgaben, sowohl auf die ungarische als auch auf die deutsche. Und auch das Ende 1912 ungarisch erschienene Buch *Esztétikai kultúra* (Ästhe-

tische Kultur) sowie der Artikel *Die romanische Gefahr* entgingen ihm nicht. Über das Buch schrieb er am 13. Dezember 1912: „Ich hielt Ihre Sachen, wie Sie wissen, nie für unklar, wol aber manchmal für zu 'peripatetisch', zu 'pointillistisch'. Ich sagte Ihnen bereits, daß ich in Ihren neuen Sachen die Sicherheit der Formulierung u. Entschiedenheit der Betonung, wenn Sie wollen, den logischen u. ethischen Akzent als Fortschritt betrachte.“

Es gibt ein Lukács-Werk, dessen Gattung von den bisher behandelten abweicht: *Von der Armut am Geiste*. Es ist im Sommer 1911, nach dem Selbstmord von Irma Seidler entstanden und wurde bald Leó Popper und Ernst Bloch, den beiden besten Freunden zu dieser Zeit geschickt – da Lukács nicht entscheiden konnte, ob es reif für die Öffentlichkeit sei. Und nachdem Lukács von beiden Freunden die Antwort erhalten hatte, daß es wertvoll und druckreif sei, erschien es im Dezember 1911 ungarisch (in der Übersetzung von Béla Balázs) und 1912 in der Zeitschrift *Neue Blätter*. Lukács erhielt natürlich von den nahen Bekannten, die auch den Hintergrund dieser Schrift kannten, freundliche Reaktionen, man könnte fast sagen: Beileidsbriefe; so z. B. von Baumgarten, der auch diesmal sowohl auf die ungarische als auch auf die deutsche Veröffentlichung reagierte. Und obzwar dieser Brief schon gedruckt ist, möchten wir einige Sätze daraus zitieren, da es ein beredtes Zeugnis für Baumgartens höchste Sympathie und Empathie ist:

„Lieber Freund,
ich habe Ihre Arbeit gestern erhalten und mit Bewunderung u. Wehmut gelesen.

Mit Bewunderung, denn Sie ist weit hinaus gewachsen über alles Frühere von Ihrer Hand. In ihr ist die Menschlichkeit zum Durchbruch gekommen, den Sie früher unterdrückt haben um sie in Dienste von Dichtungen zu stellen die zusammenbrachen unter der Last Ihrer Gedanken u. Ihrer Gefühle...

...Sie wissen, daß ich von Ihrer Arbeit absichtlich nur als von einem document littéraire gesprochen habe – und Sie fühlen, daß ich mich vor der 'confession' mit stummer Rührung neige.“ Es muß ebenfalls auf den Brief von Marianne Weber vom 31. Juli 1912 hingewiesen werden.

Im Zusammenhang mit den frühen Werken von Lukács wird immer wieder die „zu starke Abstraktion“ erwähnt, die „sich bei der Lektüre schwierig macht“. Diesbezüglich soll auf zwei Briefe hingewiesen werden, die nicht als gedruckte Kritiken formuliert worden sind: auf den Brief von

Oscar Bie, Redakteur der Zeitschrift *Die neue Rundschau* (der Text ist in unserem Band zu finden) und auf den im deutschsprachigen Briefwechselband veröffentlichten Brief von Werner Mahrholz vom 24. Februar 1917. Im letzteren ist vom Aufsatz *Die Subjekt-Objekt Beziehungen in der Ästhetik* die Rede.

Bei den französischen Besprechungen der Lukács-Werke konnten kaum persönliche Beziehungen festgestellt werden, wie dies bei den deutschen und ungarischen Rezensionen der Fall war. Die erste französische Besprechung ist wahrscheinlich diejenige von Charles Andler, welche in der Zeitschrift *Le Parthénon* am 20. Oktober 1912 unter dem Titel *La vie de l'âme et la genèse des formes littéraires* veröffentlicht wurde, und in welcher Lukács bezeichnenderweise als „jeune essayiste Autrichien“ apostrophiert wird. In einem Brief von Ernst Robert Curtius an Lukács (6. 11. 1912) kann man die folgenden Sätze lesen, die wohl als Antwort auf eine Nachfrage zu verstehen sind: „Andler (geborener Straßburger) ist ein lebhafter, witziger junger Germanist an der Sorbonne. Ich bin einmal mit ihm zusammengewesen. Er hat über Nietzsche, Bismarck, Li-liencron geschrieben. *Le Parthénon* kenne ich nicht“. Zur Zeit der Entstehung des Aufsatzes hatten also Andler und Lukács noch keinen Kontakt zueinander, Curtius war aber mit Lukács über Baumgarten bekannt. Zur weiteren Geschichte der Beziehung zwischen Andler und Lukács gehört ein äußerst interessanter Briefwechsel aus 1920, veröffentlicht von György Litván in der ungarischen Zeitschrift *Kritika* (1974/3). In einem Brief richtete Lukács aus der Wiener Emigration die Bitte an Andler, ihn an den 1912 erschienenen Aufsatz erinnernd, bei der französischen Regierung und bei den Entente-Mächten zu erreichen, daß diese im Interesse der vor dem Gericht stehenden Volkskommissare einschreiten. Zu tatsächlichen Schritten ist es nicht gekommen, György Litván veröffentlicht aber den Brief von Andler an den Abteilungsleiter des französischen Außenministeriums über diese Angelegenheit.

Eine Besprechung erschien in *La Nouvelle Française* am 1. Januar 1913. Bertaux schrieb hier neben anderen Büchern über Lukács' Essayband. Als Franzose hob er natürlich Charles-Louis Philippe und die von Lukács erwähnten Theaterstücke hervor. Zur weiteren Geschichte der Beziehung zwischen Bertaux und Lukács gehört die Rundfrage der Zeitschrift *L'Effort Libre*. Ende Januar 1913 bat Felix Bertaux Lukács, die Fragen von Jean-Richard Bloch über die deutsche Literatur zu beantworten. Es ist

wahrscheinlich, daß Lukács' Essayband dazu beitrug, daß in der selben Rundfrage auch Paul Ernst zur Antwort aufgefordert wurde.

Einen Monat später, am 1. Februar 1913 erschien in der Zeitschrift *Mercure de France*, in der Spalte *Lettres Allemandes* eine kurze Besprechung über Lukács' Buch *Die Seele und die Formen* – in einer ganz gemischten Zusammenstellung, mit Unterhaltungs- und Reisebüchern.

In der Spalte 'Bibliographie' der Zeitschrift *Revue de l'Enseignement des Langues Vivantes* wurde Lukács' Buch ebenfalls besprochen, den Druckfehlern nach ist es aber wahrscheinlich, daß der Verfasser des kurzen Berichtes an der Sache persönlich nicht interessiert sein konnte. Wahrscheinlich sind diese kurzen Berichte aufgrund der längeren Besprechungen von Andler und Bertaux entstanden.

Aus den vereinzelt französischen Angaben kann kein zusammenhängendes Bild der eventuellen französischen Rezeption des jungen Lukács zusammengestellt werden, obwohl er anscheinend ab und zu versucht hat, sich in Frankreich bekannt zu machen. Aus den Briefen des Vaters wissen wir von einer geplanten französischen Ausgabe des George-Essays, und vielleicht kann die Veröffentlichung des Philippe-Essays in der Zeitschrift *La Licorne* in Antworten als ein solcher Versuch betrachtet werden.

Zusammenfassend könnte man über die im französischen Sprachgebiet veröffentlichten Besprechungen sagen, daß Lukács' Frühwerk keinen Weg nach Frankreich gefunden hat, was vielleicht mit seiner zu starken Bindung an die deutschsprachige Literatur und Kultur zu erklären ist. Die Besprechungen von Andler und Bertaux können nur als einzelne, isolierte Publikationen erwähnt werden.

Im Zusammenhang mit den frühen Werken von Lukács kann die Frage aufgeworfen werden, wie Ernst Bloch, zu dieser Zeit in mancher Hinsicht – und nach Leó Poppers Tod – der engste Freund von Lukács, auf diese Schriften reagierte. Dank der beim Suhrkamp Verlag veröffentlichten zweibändigen Sammlung der Bloch-Briefe und der wesentlich weniger zugänglichen Ausgabe des Lukács Archivs (*Ernst Bloch und Georg Lukács – Dokumente einer Freundschaft*) steht der diesbezügliche Briefwechsel den Interessenten schon zur Verfügung. Ein schwerwiegender Grund dafür, daß wir uns entschieden haben, diese Periode von Lukács' Tätigkeit anhand der Baumgarten- und nicht der Bloch-Briefe darzustellen, war, daß Baumgarten gegebenenfalls viel mehr auf den anderen aufpassen konnte als der eher exaltierte und egozentrisch eingestellte junge Bloch. Darüber

hinaus war er zu dieser Zeit, ähnlich wie Lukács, noch ein Anfänger; demgegenüber konnte Baumgarten mit Hilfe seiner schon ausgebauten Beziehungen dem jungen Lukács womöglich auch helfen.

Im Herbst 1916, als Lukács' langer Aufsatz mit dem Titel *Die Theorie des Romans* in der *Zeitschrift für Ästhetik* erschienen ist, hat Lukács wieder zahlreiche Exemplare an Freunde bzw. an angesehene Persönlichkeiten geschickt. Unter den Adressaten finden wir u. a. G. Mehlis, A. Weber, G. Radbruch, E. von Gebattel, E. Bloch, K. Jaspers. Die Liste stimmt mit der früheren Liste deren, die *Die Seele und die Formen* direkt von Lukács bekommen haben, nicht ganz überein. Neben formellen Danksagungen sind auch interessante Würdigungen im Briefwechselband zu finden. Er enthält aber den Brief von Frau Bendemann nicht, in dem sie am 28. Oktober 1916 auf die Zusendung von Lukács' Buch antwortete: „Sehr geehrter Herr Doktor,

Ihr Brief und Ihre Sendung waren mir eine aufrichtige Freude; denn auch mir ist es schon lange im Grunde immer falsch und traurig erschienen, daß unsere ursprünglich klare Beziehung sich so getrübt u. verschoben hatte... Ich werde Ihnen darüber [über *Die Theorie des Romans*] schreiben, sobald ich sie eingehend gelesen habe." Die Besprechung von Frau Bendemann/Susman ist aber erst nach der Veröffentlichung des Werkes in Buchform, 1921 erschienen. Über eine spätere Beziehung zwischen Margarete Bendemann/Susman und Georg Lukács haben wir keine Angaben.

Zu Siegfried Kracauers Besprechungen über *Die Theorie des Romans* muß bemerkt werden, daß Kracauer und Lukács vor dem ersten Weltkrieg in Berlin, im Simmel-Kreis einander wahrscheinlich kennengelernt haben. In den zwei Bänden der Bloch-Briefe sind mehrere Briefe von Kracauer an Bloch zu finden, in denen über Lukács, über seine Tätigkeit die Rede ist. Die Briefe stammen aus der Zeit der Kracauerschen Besprechung von *Die Theorie des Romans*, es ist aber anzunehmen: in der Tatsache, daß Kracauer sogar zwei Besprechungen des selben Buches veröffentlichten ließ, konnte auch die persönliche Bekanntschaft (oder eventuell die Bekanntschaft mit Bloch) eine Rolle spielen.

Es scheint wahrscheinlich zu sein, daß Lukács zu dieser Zeit auch persönliche Beziehungen zu der *Zeitschrift Der neue Merkur* gehabt hat. Bloch erwähnt ja in einem Brief an Kracauer (1. 9. 1922), daß er in Berlin, zusammen mit Döblin und Lukács, in einem Kaffeehaus die Kracauersche Rezension seines Thomas-Münzer-Buches gelesen hat. Und

Döblin war bekanntlich mit seinen Schriften häufig in der Zeitschrift *Der neue Merkur* anwesend.

Wenn man über die Aufnahme des Buches *Die Theorie des Romans* schreibt, so muß am Rande bemerkt werden, daß in den Besprechungen des 1923 veröffentlichten Buches *Geschichte und Klassenbewußtsein* die Romantheorie nur selten und nur flüchtig erwähnt wird. Offenbar galt Lukács' frühe, ästhetisierende Periode Anfang der zwanziger Jahre schon als überwunden, auch in den Augen der Rezensenten.

Es ist vielleicht interessant auf einen bisher nicht veröffentlichten Brief von Franz Baumgarten hinzuweisen; dieser Brief erhellt die Hintergründe der Lukács'schen Besprechung von Baumgartens C. F. Meyer-Buch. Lukács hat die Besprechung anscheinend der Zeitschrift *Die neue Rundschau* angeboten, und zwar mit Alfred Webers Vermittlung. Da Webers Brief an Lukács vom 20. Dezember 1916 über diese Angelegenheit schon veröffentlicht ist, soll hier nur Baumgartens Reaktion auf die Zurückweisung der Zeitschrift stehen (2. 2. 1917):

„Ich sagte Ihnen gleich von Anfang, Saenger würde Ihr Referat unter keinen Umständen bringen, aber feige wie er nun einmal ist, seine Ablehnung mit allerhand Mätzchen maskieren. Ich habe mich nicht getäuscht.

Seit Wochen versprach er Prof. Weber das vergebene Referat zurückzuerbitten, und Ihnen zu übergeben. Eine entscheidende Antwort gab er auch dann nicht, als ihm Prof. Weber Ihr Manuscript schickte. Auch meinen Brief um dringende Antwort ließ er unbeantwortet. ...

Er wolle aber noch versuchen, Alles zu regeln, da er Prof. Weber eine Gefälligkeit tun wolle, da Sie soviel Gewicht drauf legten, in der Rundschau gedruckt zu werden, und da ich so sehr von Ihnen kritisiert sein wollte...

Er wird Ihnen gewiß mitteilen, daß er Ihr Referat, das ihm besonders gut gefallen, nur darum nicht gedruckt, weil ich es nicht gewollt habe. Bitte schicken Sie nun Ihr Manuscript sobald als möglich an die Frankfurter [Zeitung]...“ – im Grunde genommen ist dies eine ähnliche, nur indirekte Zurückweisung eines Lukács-Aufsatzes, wie sechs Jahre früher von der selben Zeitschrift.

Es muß zugegeben werden, daß die bisher veröffentlichten Bände mit den Briefen des jungen Lukács sehr viel bei unserer Arbeit geholfen haben. Wenn die Sammlung der Kritiken über die Ende der zehner Jahre gedruckten Werke schmaler geraten ist, so kann dies auch damit erklärt werden,

daß die obigen Bände nur bis 1917 von und an Lukács geschriebenen Briefe enthalten. Außerdem ist Lukács' Briefwechsel nach 1919, unter den Bedingungen der Emigration praktisch nicht erhalten geblieben. So konnten wir bei unserer Arbeit mit dieser wichtigen Stütze nicht rechnen. Es ist daher anzunehmen, daß in Hinsicht der zeitgenössischen Rezeption der frühen Lukács-Schriften neue Texte zum Vorschein kommen können.

* * *

Die deutschsprachigen Besprechungen vermitteln uns ein ganz anderes Bild von den frühen Lukács-Werken als diejenige in ungarischer Sprache. Dieses 'andere Bild' zeigt aber, wenigstens teilweise, wie sehr Lukács in Ungarn, in Budapest, im ungarischen Jugendstil verwurzelt ist. Die Besprechungen in den Zeitungen *Pester Lloyd* und *Neues Pester Journal* heben vor allem die Einheit von Kunst und Leben hervor: „Kunst ist Lebensglut in strengster Bändigung“; der Essayist „geht vom Kunstwerk und seinem Schöpfer aus und am Ende des Weges findet er das Leben mit rätselvoller Vieldeutigkeit“ usw. Als Beweis dafür, wie herkömmlich diese Betrachtungsweise zu dieser Zeit in der ungarischen Hauptstadt gewesen ist, soll hier nur der Spruch stehn, der seit 1907 unter einem Fresko im Gebäude der Budapester Musikakademie ungarisch zu lesen ist: „...und die das Leben suchen, pilgern zur Quelle der Kunst“. Zweifellos wird aber Lukács selbst in den ihm wohlgesinnten heimischen deutschsprachigen Kritiken der „verschlossenen Wissenschaftlichkeit“ und des Aristokratismus beschuldigt.

Die außerhalb von Ungarn erschienenen Besprechungen bezeugen, daß die zeitgenössischen gebildeten Leser in Lukács' Essayband fast ohne Ausnahme „das Thema des Menschlichen und wohl auch des Daseins überhaupt“ entdeckt haben. Es gab aber nur wenige, z. B. Emma Ritoók aus Budapest, die bemerkt haben, daß ein jeder Name nur eine Maske für den Essayisten ist. Eine andere Frau, Margarete Susman schrieb im Zusammenhang des Buches *Die Seele und die Formen* darüber, daß die Form für Lukács, den „glaubenslosen Mystiker“ eine „religiöse Bedeutung“ hat, und sie hat sowohl in ihrer Kritik als auch in den zu dieser Zeit an Lukács geschriebenen Briefen mehrere Punkte berührt, dessen Wurzeln sie nur ahnen konnte, da sie mit der Budapester Umgebung von Lukács nicht vertraut war. Ihre Kritik gehört zu den inhaltsreichsten und verständnisvollsten unter den zeitgenössischen Besprechungen.

Mehrere Kritiker nannten Lukács einen Essayisten, der in Wirklichkeit ein Dichter, ein Lyriker sei, obwohl in den meisten Meinungen nach das dementsprechende sprachliche Niveau nicht immer (oder nie) erreichen könne. Mit dieser Begründung hat man ihn mehrmals auch Kassner oder Hermann Bahr gegenübergestellt; man nannte ihn aber auch den unmittelbaren Nachkommen von Friedrich Schlegel. Die Meinungen von Lukács' sprachlicher Leistung waren (und sind bis heute) auch sehr stark voneinander abweichend; man könnte eine Liste der diesbezüglichen Urteile von „vorzüglich geschrieben“ über „abstrakt geschrieben, daher schwer verständlich“ bis „sprachlich manchmal ungelenk“ zusammenstellen. Der sprachliche Aspekt ist zwar bei der Beurteilung eines philosophischen Lebenswerks keinesfalls das Wichtigste, er kann aber auch nicht gänzlich außer Acht gelassen werden, da er den zeitgenössischen Meinungen nach manchmal das Verstehen erschwert, ja sogar verhindert hat.

Über die zeitgenössischen deutschsprachigen Besprechungen des Buches *Die Seele und die Formen* kann zusammenfassend festgestellt werden, daß sie bereits jene Zwiespältigkeit aufweisen, die auf die Beurteilung der Lukács-Werke bis heute charakteristisch ist: in Ungarn hält man ihn oder wenigstens seine Bildung und Orientation für „zu deutsch“, sein Ungarisch oft unzureichend, in Deutschland sind aber seine Werke auch nicht ganz zu Hause – weder gedanklich noch sprachlich, trotz einzelner eindeutig lobender Meinungen (wie z. B. von Blei: „zu den deutschen Essayisten ist ein vollwertiger neuer getreten: Georg von Lukács!“).

Der Widerhall, den sein zweites in Deutschland veröffentlichtes Buch gefunden hat, ist dem Tonfall nach etwas anders. Da Lukács in diesem Werk ganz und gar in den Hintergrund getreten ist, wird seine Person seltener erwähnt. Sein Verwurzelte in der österreich-ungarischen Monarchie trat nur mit Vermittlung zum Vorschein. Die deutschen Kritiker hielten das von Lukács z. Z. des ersten Weltkrieges gezeichnete Bild fast einstimmig für äußerst pessimistisch. Frau Susman entdeckte aber in Lukács' Buch „die Aufzeigung des geschichtsphilosophischen Wesens unserer Epoche“, und Kracauer meinte auch, daß Lukács die „geschichtsphilosophische Situation mit unerhörter Eindringlichkeit“ klarstellt. Diese Situation ist ja „die Zersetzung der abendländischen Menschheit“, meinte Kracauer – und die Zersetzung der österreich-ungarischen Monarchie. Und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet schien Lukács' Buch weder „zu pessimistisch“ noch „mit Schwermut gefüllt“ zu sein. Die Kritiker des Buches *Die Theorie des Romans* haben fast übereinstimmend mit

lobenden Worten über die geschichtsphilosophische Annäherungsweise von Lukács geschrieben. Seine „Abstraktheit“ und das „Hineininterpretieren“ wurden auch seltener erwähnt als bei seinem früheren Buch *Die Seele und die Formen*.

In der sprachlichen Beurteilung des Buches *Die Theorie des Romans* war die Meinung der Kritiker wieder nicht ganz übereinstimmend. Die „schwere Zugänglichkeit“ konnte auch jetzt nicht bezweifelt werden, einige Kritiker formulierten aber viel schärfer: einer rügte Lukács' „schwülstige Ausdrucksweise“; ein anderer schrieb: „überhaupt macht die Sprache den Eindruck des Präziösen, um nicht zu sagen Snobistischen“.

Was die Rezeptionsgeschichte der frühen Lukács-Werke angeht, muß zum Schluß noch erwähnt werden, daß sowohl das Buch *Die Seele und die Formen* als auch *Die Theorie des Romans* in solchen Zeitschriften besprochen wurden, deren geistige-soziale Orientierung erheblich voneinander abweicht. Und mit einfacher Logik kann durchaus nicht immer zureichend erklärt werden, warum man in der einen Zeitschrift lobend, in der anderen hingegen tadelnd über Lukács geschrieben hat. Wenn man jedoch Anfang 1912 im Zusammenhang mit Lukács' Buch noch stolz über die gesellschaftlich positive Tätigkeit der Juden in einer deutschen Zeitschrift geschrieben hat, im Jahre 1923 hingegen davon die Rede gewesen ist, daß „Halborientalen“, wie auch Lukács das Erbe von Schiller und Humboldt gefährden bzw. enteignen wollen, so kann dies durchaus mit den Geschehnissen der Zeit erklärt werden. Zumal diese Beschuldigung in der selben Zeitschrift erschienen ist, in welcher man Lukács' Buch *Die Theorie des Romans* 1916 zuerst veröffentlicht hat.

Júlia Bendl

EDITORISCHE BEMERKUNGEN ZUM DEUTSCHSPRACHIGEN UND FRANZÖSISCHEN TEIL

Unser Ziel, die Chronologie der Besprechungen festzustellen, war infolge der schweren Zugänglichkeit der älteren Zeitschriften und der damaligen, unterschiedlichen Gewohnheiten bei der Datierung nicht immer möglich (in *Logos* sind z. B. keinerlei Angaben bezüglich des genaueren Zeitpunktes zu finden).

Diese Sammlung kann hinsichtlich der fremdsprachigen Rezeption der frühen Lukács-Werke keinesfalls vollständig sein. Wir wären also dankbar, wenn man uns auf weitere Schriften aufmerksam machen würde.

Bei den gedruckten Texten haben wir nur unbedeutende orthographische Korrekturen vorgenommen (z. B. ae – ä, th – t), die unterschiedliche Schreibweise von *Essai* bzw. *Essay* wurde aber aus „ästhetischen“ Gründen beibehalten. Den Namen von Lukács haben wir immer der richtigen Form angepaßt.

Bei den im Lukács Archiv aufbewahrten und aufgrund des Manuskriptes zitierten Briefen wurde demgegenüber die originelle Orthographie beibehalten.

Die über die Lukács-Werke erschienenen Kritiken haben wir mit begleitenden Anmerkungen versehen, anhand der in den Besprechungen zitierten Lukács-Schriften geben wir immer die zugänglichere, moderne deutsche Ausgabe der Werke an:

Die Seele und die Formen. Essays, Sammlung Luchterhand 1971, SF; *Die Theorie des Romans*. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Sammlung Luchterhand 1971, ThR; *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Georg Lukács Werke, Band 15, Luchterhand 1981, Hrsg. von Frank Benseler, ED.

Da die Zitate mit dem Text der Buchausgaben nicht immer identisch sind, werden die ungenauen Zitate mit 'vgl.' angemerkt. Wir sehen uns genötigt, die als Fußnote der Zeitschriftveröffentlichung von *Die Theorie des Romans* erschienene Zeilen neu zu drucken, da sie aus den meisten modernen Ausgaben fehlen, in den zeitgenössischen Besprechungen aber immer wieder zitiert werden.

Die Schwierigkeit, die sich aus den drei Sprachen ergibt, möchten wir mit der kurzen deutschen Zusammenfassung der nicht deutschsprachigen Texte überwinden.

Die Zusammensteller des Bandes sind zu Dank verpflichtet Herrn Dénes *Zalán* aus Erlangen, der dem Archiv eine grundlegende Liste der zeitgenössischen Kritiken zur Verfügung stellte; den jetzigen und gewesenen Mitarbeitern des Lukács Archivs — besonders Herrn György *Fehéri*, der mit der Arbeit zu diesem Band begann sowie Herrn Péter *Kardos*, der uns bei der Anschaffung der Kritiken von in Ungarn schwer zugänglichen Zeitschriften behilflich war.

TEXTE AUF DEUTSCH

NÉMET NYELVŰ SZÖVEGEK

VERZEICHNIS DER DEUTSCHSPRACHIGEN TEXTE

1. Dr. Franz BAUMGARTEN: Essays von Georg Lukács (Pester Lloyd)
2. — —: Ungarische Literatur (Neues Pester Journal)
3. Michael Josef EISLER: Erkenntnis
4. Paul ERNST: Der Essay als Form (Die Schaubühne)
5. Emil LUDWIG: Die Seele und die Formen (Der Tag)
6. Dr. Adalbert von BEVILACQUA: Ungarische Kultur im Auslande (Budapester Presse)
7. Prof. Dr. Ludwig STEIN: Der Essay als Kunstwerk (Nord und Süd)
8. Michael Josef EISLER: Die Seele und die Formen (Pester Lloyd)
9. Bruno JORDAN: Georg v. Lukács, Die Seele und die Formen (Literarisches Zentrablatt)
10. Dr. Erwin O. KRAUSZ: Die Seele und die Formen (Österreichische Rundschau)
11. Margarete SUSMAN: Die Seele und die Formen (Frankfurter Zeitung)
12. H. H.: Georg von Lukács: Die Seele und die Formen (Die Hilfe)
13. Dr. Franz BAUMGARTEN: Georg von Lukács: Die Seele und die Formen (Logos)
14. Emma von RITOÓK: Georg von Lukács, Die Seele und die Formen (Zeitschrift für Ästhetik)
15. M.: Georg von Lukács, Die Seele und die Formen (Mitteilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde)
16. R. MÜLLER-FREIENFELS: [Die Seele und die Formen] (Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte)
17. — —: [Die Seele und die Formen] (Der lose Vogel)
18. Christoph FLASKAMP: Die Seele und ihre Formen (Die Bücherwelt)
19. Richard M. MEYER: Essayisten (Das literarische Echo)
20. Theodor TAGGER: Neue Essaybücher (Österreichische Rundschau)
21. Richard M. MEYER: Die Formen
22. Alfred WEBER: Entgegnung (Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik)
23. Alexander von WEILEN: Neueres Drama (Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte)
24. Thomas MANN: Betrachtungen eines Unpolitischen — Auszug
25. — —: Theorie des Romans (Preußische Jahrbücher)
26. Karl MANNHEIM: Georg Lukács, Die Theorie des Romans (Logos)

27. Margarete SUSMAN: Die Theorie des Romans (Frankfurter Zeitung)
28. Siegfried KRACAUER: Theorie des Romans (Die Weltbühne)
29. Siegfried KRACAUER: Georg von Lukács' Romantheorie (Neue Blätter für Kunst und Literatur)
30. — —: Probleme der Epik (Der Gral)
31. v. GROLMAN: Georg Lukács, Die Theorie des Romans (Euphorion)
32. F. M.: Georg Lukács, Die Theorie des Romans (Zeitschrift für Bücherfreunde)
33. Julius STERN: Literaturforschung und Verwandtes. I. Literarkritisches (Zeitschrift für Deutschkunde)
34. Franz H. STAERK: Die Theorie des Romans (Der neue Merkur)
35. Hermann GLOCKNER: Georg Lukács, Die Theorie des Romans (Zeitschrift für Ästhetik)

Anhang

36. Brief von Oscar BIE (Die neue Rundschau) an Georg Lukács am 15. 2. 1911
37. Fußnote zu Die Theorie des Romans (Zeitschrift für Ästhetik)

1. ESSAYS VON GEORG LUKÁCS*

Von Dr. Franz Baumgarten

I.

Unglaublich scheint es und dennoch ist es wahr. Es gibt Menschen, deren Leben darüber hingeht und darin aufgeht, daß sie Bücher lesen und Bilder sehen und darüber schreiben. Und wenn sie ein Buch beiseite gelegt, holen sie ein anderes hervor. Zwecklos und ziellos scheint ihr Leben oder vielmehr das Lesen ist ihres Lebens einziger Zweck und einziges Ziel. Die Hand, die nach dem Buche greift, ihre einzige Lebensgeste.

Alle Menschen haben doch ihre Not und ihre Freiheit, ihre Last und ihre Lust, sie leben doch im Gleichtakt zwischen Recht und Pflicht ihr eigenes, wenn auch noch so bescheidenes, unansehnliches Leben. Aber jene Lesenden, Schauenden, Schreibenden, deren Leben so ganz Freiheit zu sein scheint, die nicht binden und nicht gebunden werden, für was geben die ihr Leben hin? Kann denn das ein Leben heißen, das man immer fremde Menschen, fremde Bücher liest?

Feuilletonisten und Litararhistoriker, *die* wissen allerdings, warum sie über Bücher schreiben. Der eine tut es der Geschmacksorientierung der Öffentlichkeit willen, der andere für die Wissenschaft. Wahrheit von heute oder Wahrheit von gestern oder übermorgen, Wahrheit und Urteil über Bücher, das sind keine Lebenswerte, dafür wird kein Leben hingegeben, das ein Leben heißen dürfte.

Jene anderen, die stolz und bescheiden mit ironischem Verzicht ihren Weg gehen, lesen darum, weil das ihr Leben ist.

Jeder Einzelfall, jedes Dasein ist symbolisch. Jede Lebensgestaltung hat ihre Ewigkeitsperspektive. Wer die zu sehen, wer die anschaulich zu machen versteht, hat eine Erkenntnis gefunden, die zu dem Kostbarsten gehört, das menschlichem Erkennen gegeben.

Dieser Erkenntnis dienen die echten, die tiefen, die einzig wahren Kritiker. Die Lebensgestaltung des Dichters, des Künstlers ist die höchste, die reinste Lebensgestaltung. Diese Lebensgestaltung wollen die Kritiker erkennen und erkennen lassen.

*Lukács György: Az élet és a formák.¹ Kísérletek. Budapest, Franklin Társulat 1910.

Kunst ist gesteigertes, gesamtes Leben. Kunst ist Lebensglut in strengster Bändigung. Die Gegebenheiten seiner Seele verschmilzt der Künstler zur Einheit seiner Persönlichkeit und das Erlebnis seiner Persönlichkeit rettet er hinüber in die Form des Kunstwerkes. Die Glut der Seele gerinnen zur Form des Werkes. Darum heißt dieses Buch, das über das Verwachsen von Dichter und Dichtung durch das Erlebnis des Dichters spricht: *Das Leben und die Formen*.

Indem sie über die Werke der Künstler, scheinbar über die Lebensgestaltung anderer Menschen, fremder Menschen sprechen, richten die Kritiker ihre Frage an das Leben. Was ist Lebensgestaltung, wie trägt man, wie erträgt man, wie erhöht man das Leben? Und die Künstler antworten mit Bildern, mit Gleichnissen mit Hindeutungen. Die Kritiker aber wollen den Begriff, das Wesen. Ein Wesen, das nie rein geschaut, einen Begriff, der nie ganz umgrenzt werden kann. Und so müssen sie immer weiter fragen, denn jede Lebensformung und Lebensgestaltung ist nur *eine* Lösung, nur eine Annäherung, nur ein *Bild*. Denn jede Lebensgestaltung ist nur eine vereinzelte Lösung, nur der Versuch einer Lösung *der* Aufgabe, die uns das Schicksal gegeben, indem es sprach: Hier hast du die tausend Gegebenheiten, die tausend Freiheiten und Notwendigkeiten, das Stückwerk deiner Innenwelt und deiner Umwelt und du sollst ein Leben daraus machen: eine Form, eine Einheit, eine Schönheit, einen Wert.

Kritiker verlangen Antwort auf eine Frage, auf die es keine Antwort gibt, auf die aller Fragen Gesamtheit nur eine Hindeutung ist. Darum müssen sie immer rastlos weiter fragen, darum müssen sie immer lesen und wieder lesen. Darum ist die Hand, die nach dem Buch greift, ihre einzige Lebensgeste.

Von sich, von ihren brennendsten Fragen sprechen die Kritiker, wenn sie über fremde Bücher schreiben. Hinter der Objektivität ist ihre Sentimentalität versteckt, hinter fremden Nacken verbirgt sich *ihr* Gesicht, die Werke anderer erwärmt ihr Blut. *Ihre* Gefühle haben die Dichter geformt, *ihre* Visionen haben die Maler gebannt, darum müssen sie jetzt dienen dem fremden Werk.

Die Seele des Kritikers strömt aus, wenn er die Geständnisse, die verschämtesten Bekenntnisse, die Künstler in die Form ihres Werkes verborgen, herausholt und deutet. Und zugleich sind es die intimsten Bekenntnisse des Kritikers, die so von den scheu versiegelten Lippen fallen. Darum liebe ich den Titel dieses Buches: *Das Leben und die Formen*.

Indem ich von dem echten und wahren Kritiker sprach, habe ich nichts

anderes getan, als den Kritiker Lukács beschrieben; indem ich die Wesensart des Essays, das allein diesen Namen zu Recht tragen darf, zu bestimmen suchte, habe ich nur eine Abstraktion von den Essays gegeben, die uns dieser Band gibt. Indem ich von den höchsten Zielen sprach, die sich ein Kritiker stellen kann, habe ich *die* Anforderungen geschildert, die sich Lukács stellt. Indem ich nun über die Essays eingehender spreche, zeige ich, daß dieser Band jener höchsten Forderungen Erfüllung ist.

II.

Nicht die bequemen Alltagswege wird der Kritiker gehen, der so hoch und tief von der Kritik denkt. Gleich fern wird er stehen von der biographischen Methode der Literaturhistoriker und dem methodelosen Impressionismus des Feuilletons. Denn Geist und Wesen lassen sich nicht einfassen in die biographische Mikrologie der Tatsachen, und lassen sich nicht erkennen durch das irrlichtgleiche Wiedergeben von Impressionen, die durch das unleidige und sinnlose Betonen des Ichs nur das Unvermögen als Selbstkarikatur geben. Dieses Buch geht nicht Umwege und Abwege, es sagt Wesentliches über Wesenhaftes. Und die wertvolle Erkenntnis, die uns jedes Blatt bringt, heißt: Kunst ist nicht Zufall, nicht etwas Entgleitendes, Unfaßbares, kein Spiel oder Zeitvertreib. Es ist aus höchster Freiheit und höchster Notwendigkeit geboren, von allem abgeschlossen und in sich selbst beschlossen, eine Tatsache, ein Ding mit seinen Notwendigkeiten und seinen Gesetzen. Das Gleichgültige und Nebensächliche, das Nurtatsächliche, was nur Materialwert hat, und Nurdekorative lassen diese Essays mit souveräner Überlegenheit beiseite. Dies Buch verschmäht die Mittel einer billigen Wirkung, den leblosen Reichtum des Materials, die tote Gelehrsamkeit, und ebenso die mehr oder minder geistlosen und belanglosen Aperçus und Witzeleien der impressionistischen Kritik. Es wirkt durch die Erkenntnis des Wesens und durch die reine Schönheit der harmonischen Konstruktion. Statt des toten Materials und leerer Tändelei ist hier Wesen und geprägte Form. Der scharfe Intellekt und der kunstsinnige Blick des Autors ergreifen das Wesen eines Werkes oder eines Schriftstellers. Darauf baut er seine Essays auf. So gewinnen sie eine Einheit, wo alles seinen Platz und seinen einzig richtigen Platz hat. Nichts hat nur Materialwert, nur ein flüchtiges Beiwort verrät oft die mühevoll erworbene Kenntnis des minutiösesten Details. Alles hängt zusammen,

erklärt und bedeutet den Zusammenhang. Daher haben diese Essays eine große konstruktive Schönheit, ihr Gegenstand ist Kunst und sie selbst sind Kunstwerke. Ja, sie erinnern an die vollkommenste Schönheit und vollendetste Komposition, an die Musik. Zuerst wird das Hauptthema angeschlagen, dann in reichster Polyphonie alle Motive ausgeführt, damit zum Ende nun in ganz vollen Akkorden nochmals der Hauptsatz anklinge.

III.

Ein Buch, geschrieben von jemandem, der lesen kann, für solche, die auch diese Kunst üben oder diese Kunst lernen wollen. Ein Buch von innerstem Kunsterleben. Ein Autor voll tiefer und echter Kultur. Darum sein Werk ein kostbares und seltenes Geschenk. Kultur ist etwas ganz anderes als Verstand und Wissen oder beides zusammen. Sehr kluge und sehr gelehrte Menschen können Barbaren sein. Kultur setzt Kulturempfinden voraus, wie Musik das Gehör. Zur Kultur kommt nur der, der die Fähigkeit hat, gewisse Zusammenhänge zur erleben, dessen Seele so reich ist, um Erlebnisse zu haben, wo andere nur Tatsachen zur Kenntnis nehmen. Ein Verwobensein mit allen Seelen, eine unendliche Fähigkeit des Erlebens, eine große Resonanzfähigkeit ist die Voraussetzung jeder Kultur. Der Kulturmensch erlebt alles nochmals, was andere erlebt, geschaffen haben. Ihm spricht das kalte Erz und der tote Buchstabe. Er leiht der toten Natur seine Seele und dem ganzen Menschengeschlechte Unsterblichkeit durch das Neuschaffen und Neuerleben aller Werte, die je dagewesen. Kultur ist Beladenheit mit den Werten der Vergangenheit, der Zusammenhang der Jahrhunderte. Kultur ist der Reichtum der Menschen-seelen. Kultur ist Selbstbewußtsein und Unsterblichkeit des menschlichen Genus.

„Das ist der Sinn von allem, was einst war,
daß es nicht bleibt mit seiner ganzen Schwere,
daß es zu unserm Wesen wiederkehre,
in uns verwoben tief und wunderbar.“²

Von großem, von tiefem Kulturverständnis zeugt dieses Buch. Feinstes Kunstverständnis und tiefes Kulturerleben haben dieses Buch geschaffen. Ganz verstanden und ganz genossen wird es nur von kunstsinnigen und kulturgetränkten Lesern.

IV.

Diese Essays sind zum großen Teile in der Zeitschrift „Nyugat“³ erschienen. Jene Zeitschrift hat eine ganze Reihe von dichterischen Talenten zuerst bekannt gemacht, und mit Recht durfte sie für sich beanspruchen, daß mit ihrem Erscheinen eine Neubelebung der ungarischen Dichtung verknüpft wird. In Gegensatz aber zu der Fülle jener dichterischen, novelistischen etc. Talente ist die Armut an kritischen Beiträgen und die Bedeutungslosigkeit der kritischen Beiträge der Jüngeren auffallend gewesen. Die Essays von Lukács sind fast die einzigen der dort erschienenen kritischen Beiträge, die den Namen eines Essays verdienen. Er ist das einzige junge kritische Talent, das jene Zeitschrift aufzuweisen hat. Und gerade so vereinzelt wie jene Essays in jener Zeitschrift, gerade so auf einem Ausnahmeplatz steht dieser Essayband in der ungarischen Literatur. Selbst die reichsten und größten Literaturen sind arm an Essayisten. In der ungarischen Literatur vollends ist ein Essayist eine seltene Erscheinung. Seit dem Erscheinen der Essays von Péterfy⁴ ist dies der erste Essayband, die die ungarische Literatur aufzuweisen hat.

Man wird an die großen ausländischen Essayisten denken müssen, wenn man Vergleiche anstellen will. Freilich kennt Lukács die großen ausländischen Vorbilder von Plato und von Montaigne bis Burkhardt⁵ und Walter Pater.⁶ Aber es sind besonders einige jetzt lebende Kritiker und Denker, wie Dilthey und Kassner, Paul Ernst, Georg Simmel und Hofmannstahl,⁷ an welche diese Essays erinnern. Es ist viel mehr eine ähnliche Problemstellung als eine direkte Beeinflussung, die an die Werke jener erinnert. An Paul Ernst erinnert die Überzeugung von der Stabilität und dem Wert der Formen, die Stellung, die das Problem der Form in den ästhetischen Betrachtungen von Lukács einnimmt. Das Erfassen von Kunst und Künstler aus der intuitiven Erkenntnis des Zentrums heraus gemahnt an Rudolf Kassner. Die Art, wie die Zusammenhänge der Kunst mit den sozialen Verhältnissen gesehen sind und wie die Zusammenhänge der ganzen modernen Kultur mit der Kunst durch das analytische Entwirren der in dem Kunstwerk verflochtenen Fäden aufgewiesen werden, ist der Betrachtungsweise von Georg Simmel verwandt und wohl auch durch sie beeinflusst. Von Wilhelm Dilthey leitet sich ab das Einstellen des Erlebnisses als zentrale Frage bei der Betrachtung eines Kunstwerkes. Wie gesagt, es sollen hier nicht Einflüsse konstatiert werden, vielmehr nur die ähnlichen Betrachtungsweisen angedeutet, auf verwandtschaftliche Züge

hingewiesen sein, die die moderne Kunstbetrachtungsweise aufzuweisen hat, der sich eben durch diese verwandtschaftlichen Züge auch die Essays von Lukács anreihen.

V.

Gewiß kein Buch für Leser, die nur nach einem Buch greifen, um sich über die Langweile einer verlorenen Stunde hinwegzutäuschen. Vielmehr ein Buch, welches Hingabe und Liebe fordert, aber auch verdient. Jene amüsanten Bücher über Literatur – und die meisten sind nicht einmal amüsant, sondern recht langweilig – funkeln und glänzen wie Seifenblasen und was zurückbleibt, ist schmutziges Wasser, ein übler Nachgeschmack. Dies ist ein Buch, zu dem man immer wieder zurückkehren wird, und in dem man immer neue Entdeckungen macht und das man immer mehr lieb gewinnt. Wie altererbter und selbstverständlich gewordener Reichtum, der seine Schätze nicht zu zeigen braucht, wo es aber ganz selbstverständlich ist, daß auch das Kleinste reich und echt ist, so ist der Reichtum dieses Buches. Der Autor verschwendet sozusagen den Reichtum seiner Einfälle, in einen kleinen Nebensatz versteckt steht mehr, als in den marktschreierischen seitenlangen Kritiken anderer. Es will nicht die vielen auf den ersten Moment packen und blenden, aber seine Freunde wird es immer von neuem erobern. Jede neue Lektüre wird uns einen neuen Reichtum erkennen lassen. Wir werden dies liebe Buch mit Liebe beiseite stellen mit der Überzeugung, daß wir es bald wieder hervorholen, um es von neuem zu genießen. Denn es ist kein Buch, das man liest und vergißt, sondern ein Buch für Stunden der Einkehr und Abkehr, ein Buch, kostbar und selten, voll tiefer Kultur und feinem Kunstverständnis. Kein Buch für alle und vielleicht auch nicht für viele, aber für Auserwählte dauernd ein auserwähltes Buch

2. UNGARISCHE LITERATUR

... Kein belletristisches, doch ein in bestem Sinne schöngeistiges Werk ist der Band merkwürdiger Essays*, mit welchem sich Dr. Georg Lukács,

*Lukács György: A lélek és a formák, kísérletek. Budapest, 1910. Franklin kiadása

wohl der eigenartigste und gebildetste unserer jüngeren Kunstästhetiker, an einen ganz exzeptionellen Leserkreis wendet. Der Reihenfolge feinfühlig modellierter literarischer Porträts, unter welche Lukács den Hintergrund scharf und originell beleuchteter Kultursegmente spannt, geht ein Aufsatz voraus, in welchem der Verfasser den Nachweis führt, daß der Essay nicht nur eine der reichsten und doch individuellsten Formen künstlerischen Schaffens ist, sondern seine ebenso gleichwertige, komplementäre Emanation der Seele des Kritikers, wie die poetische Gestaltung des Dichters es ist. Kritik im edelsten Sinne ist zugleich Kunst im schönsten Sinne, und vielleicht ist eine scharfe analytische Arbeit, die im zergliedernden Erkennen im Grunde aufbaut, die schwerere Kunst. Diese apologetische Rangserhöhung des kunsthistorischen, literarischen, ästhetischen Essays würde indes kaum mehr als theoretische Bedeutung besitzen, wenn Lukács in den nachfolgenden Skizzen nicht einen Vollbeweis zu erbringen vermöchte, daß Denken und Dichten wirklich Blüten eines Stammes seien. Ob Lukács die zarte „bürgerliche“ Kunst Theodor Storm's in ihren feinsten Verzweigungen analysiert, ob er mit dem Charakterbild Novalis' zugleich ein geistvoll abgetöntes Pastellsegment der deutschen Romantik entwirft, ob er die herb-verschlossene Lyrik Stefan George's dem modernen Empfinden näher bringen will, ob er das Verhältnis Kierkegaard's zu Regine Olsen mit Lichtstrahlen warmen, liebevollen Verstehens beleuchtet – immer ist es der Poet in ihm, der sich in die feinsten, intimsten Geheimnisse eines fremden Empfindungslebens zu versenken vermag, zugleich aber auch der Philosoph, der kunstkritische, ästhetische Denker, der die zerstreuten Zusammenhänge der Dinge, der Erscheinungen zu höheren Einheiten zusammenfaßt, das Zeitlich-Individuelle zum Ewig-Menschlichen relationiert, und so in der Schärfe seiner Betrachtung zu neuen, tiefen Erkenntnissen gelangt. Allerdings, die Lektüre dieser kunstreichen Essays ist weit mehr Arbeit als kunstfrohe Zerstreuung. Sie setzt von dem Leser nicht nur ein ähnliches Maß literarischer und künstlerischer Bildung voraus, als der Verfasser sie besitzt, sondern sie mutet ihm auch zu, dem Autor durch die verschlungenen Pfade eines Gedankenweges zu folgen, den man auf den ersten Blick kaum klar zu erkennen vermag. Der Stil Lukács', von fast musikalischer Weichheit in seiner äußeren, seiner phonetischen Form, ist doch inhaltlich von einem so gedrängten Andeutungsreichtum, daß der flüchtige, aber weniger gebildete Leser die scheinbare Lücke unterdrückter logischer Zwischenglieder nicht immer zu überspringen vermag. Wer für seine künst-

lerischen Wahrheiten eintreten will, dem darf es nicht genügen: den Besten seiner Zeit genug getan zu haben. Wir haben von Georg Lukács noch Bedeutendes zu erwarten. Ausgerüstet mit der Kenntnis alles Vergangenen, selbst mit jener Liebe zu vielem Verklungenen, die von der streitbaren Jugend so gern gezeugnet wird, steht er doch auf der Warte modernen Empfindens und Erkennens, von der auch die Wahrheit des Morgen zu künden befähigt ist. Aber er muß die Schätze, die er aus der eigenen reichen Seele, aus fremden Psychen hervorholt, nicht in das clair-obscur verschlossener Wissenschaftlichkeit hüllen. Alles Göttliche läuft auf leichten Füßen. ...

3. ERKENNTNIS

Georg Lukács gewidmet.

Dies sind die Bahnen aller mir Getreuen,
die um die innre Tat versammelt sind:
ins Grade wirkend, jeden Glast erneuen
und Gänze lieben, glücklich wie ein Kind.

Nicht zwerghaft züngeln um die seltsam Scheuen,
zerwühlen, was die Wege bunt bestreucht,
die Triebe an den Ranken wohl betreuen
und aus dem Schein nicht borgen das Geleucht.

Erlösten Blicks gedrängte Zeiten fassen
(des Saums hinan, der Spur zurück bewußt),
ermessen jeden Traum, der sich gelassen

in Worte, Wahrheit und was Menschen bilden.
Im Fluge überflügeln jede Lust
und froh gelangen zu den Gottgefilden.

Michael Josef Eisler

4. DER ESSAY ALS FORM

von Paul Ernst

[„] Es gibt Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden können, und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen. Du wirst sehen, welche ich meine, und welcher Art sie sind. Die Intellektualität, die Begrifflichkeit ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Daseinsprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens.”¹ In diesem Satz drückt Georg von Lukács aus, was er in seinen Essays formen will. (Sie sind unter dem Titel *Die Seele und die Formen* bei Egon Fleischel & Co. in Berlin erschienen.) Sein Essay ist nicht Philosophie, denn er steht ironisch zu den philosophischen Problemen, er ist nicht Kunst, denn er gestaltet nicht; er ist Kritik, und zwar Kritik als Kunst: ich nehme seine Terminologie herüber.² Hier will ich nur aufmerksam machen auf das wichtige Buch — ich tue es, trotzdem es einen Essay über mein eigenes Schaffen enthält, in dem Bewußtsein, daß sowohl Lukács wie ich doch wohl nicht in den Verdacht einer Gegenseitigkeitsversicherung geraten werden; wir haben das beide nicht nötig- und ich möchte dem Buch eine Wirkung wünschen gerade in unsrer Zeit, wo die Kritik im allertiefsten Verfall ist, indem sie noch nicht einmal vom Technischen der Kunst Bescheid weiß, geschweige eine Ahnung von der Metaphysik der Kunst hat. Als ich den Band durchlas, hatte ich den Eindruck, als seien die beinahe drei Menschenalter der Verdummung in Deutschland seit Goethes Tod nicht gewesen, und als fange Lukács da an, wo die Schlegel aufgehört haben: freilich ist der Autor auch kein geborener Deutscher, sondern ein Ungar, der sein erstes Werk, ein Buch über das moderne Drama,³ noch in ungarischer Sprache geschrieben hat.

Ein merkwürdiges Gefühl überkommt den Dichter, wenn er den Kritiker liest; er sieht, wie Dichtung für den andern Erlebnis wird, wie ins Leben zurückgeht, was bei ihm selber einmal aus dem Leben gekommen war, und wie das Erlebnis bei dem andern nun auch Form wird; und er sieht zugleich mit einem gewissen Neid, daß der Kritiker sich mehr Dichtung erleben kann als der Dichter selber, der immer in seine engen Schranken gebannt ist. Ein sehr schöner Essay ist der über Stefan George, dessen Werken gegenüber ich immer nur Achtung empfinden konnte, da sie mir zu fremdartig sind, um sie zu erleben: der Kritiker hat auch sie erlebt,

und vielleicht ist der Essay über ihn neben dem über mich der schönste in dem Buch.

5. DIE SEELE UND DIE FORMEN

In dem Maße, wie der Dichter seit mehr als einem Jahrzehnt wiederum zu Sinnierern über ihre Formen, zu Denkern über ihre Ideen, wie die Dichter wieder Platoniker geworden sind, entwickeln sich die Platoniker zu Dichtern. Die Zahl der Essays von Dichterhand nimmt zu, und die Essayisten ihrerseits werden dithyrambisch. Diese Annäherung der von Grund aus fremden Elemente, das wachsende Hochgefühl der kritischen Geister und das steigende Sich-Bedenken der dichterischen ist aus mannigfachen Zusammenhängen zu deuten, und das Bewußtsein, daß auf beiden Seiten ein ganz ungewöhnlicher und vielleicht gefährlicher Ausgleich stattfinden soll, löst manchem die Zunge über das Problem selbst. Wieder wie vor etwa hundert Jahren schreiben die Dramatiker über die Rechte kritischer Produktion, und mit melancholischem Stolz überschreiten die Essayisten ihre Grenzen.

Georg v. Lukács gibt schon im Titel seines Essaybuches *Die Seele und die Formen* (Egon Fleischel & Co., Berlin) hierfür ein Zeichen und umkreist diese Gottähnlichkeit in einer leidenschaftlichen, eigensinnigen Einleitung auf sehr geistreiche Weise. Er nennt den Essay geradezu eine Form der Dichtung und vergleicht ihn, wenn sich die Dichtung in das Sonnenspektrum teilte, mit den ultravioletten Strahlen des Prismas.

Dennoch klingt in der von ihm heraufbeschworenen Erinnerung an jene Tragödie, die Platon in seiner Jugend verfaßt und selbst verbrannt hat, wohl sein eigenes Schicksal an, und ist er mit Resignation aus einem Dichter ein Essayist geworden, so erklärt sich vieles. Auf's höchste ist Lukács um die Formen bemüht, nicht nur der anderen, viel inniger für sich selbst. Er spricht von individuellen Erlebnissen, die von keiner Gebärde dargestellt werden können und sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen: der Essay als „Ausdruck einer Begrifflichkeit, sentimentales Erlebnis, spontanes Daseinsprinzip“.¹

Es fragt sich, wie viel Lukács selbst von dem metaphysisch bedingten und psychologisch durchleuchteten Ideal seines Essayisten erfüllt. Sehr

fein bemerkt er Humor und Ironie, die in jedem Essayisten stecken, da er doch, während er über Gedichte und Bilder anderer zu sprechen scheine, über die wesenslosen und hübschen Ornamente des Lebens, in Wahrheit von seinen letzten Fragen rede. Doch ihm selbst fehlt dieser Humor, und seine Ironie ist demagogisch. Oder er deutet den Kritiker als einen Vorläufer und spricht doch nur an wenigen Stellen wie ein solcher.

Aber dieses gedankenreiche Buch hat viele Tugenden. Es ist kein Vorwurf, nur ein Signum dieser Zeit, daß es seine Anregungen zuweilen aus zweiter Hand nimmt. Dies ist ja überhaupt Schicksal und Beruf des Essayisten: Schlüsse, die er aus dem Einzelnen auf das Allgemeine gezogen, als Maximen a priori darzustellen und ihre Richtigkeit an eben jenen einzelnen Fällen zu erweisen, die ihn angeregt haben. Schlägt man ein neues Kapitel dieses Buches auf, so liest man auf einer weißen Seite: „Das Zerschellen der Form am Leben“, „Sehnsucht und Form“ oder „Der Augenblick und die Formen“; blättert man dann um, so heißen die Überschriften; Kierkegaard, Philippe, Beer-Hofmann.

Doch vermag Lukács zumeist den Gehalt der „Zweiten Hand“ in Originalitäten einzuschmelzen. So ist es sein wahres Verdienst, zum erstenmal in größeren Zusammenhängen auf Rudolf Kassner hingewiesen zu haben, dem er ein langes Kapitel widmet. Denn Kassner ist, sagt dieser, sein Schüler, einer der am stärksten platonistischen Schriftsteller der Weltliteratur, und er deutet das merkwürdig Intensive und zugleich völlig Nebelhafte von Kassners Stil als Sehnsucht zur großen Linie, irritiert durch seine Ehrlichkeit als Impressionist. Richtig betont er auch, daß Kassners Menschen, wo er sich novellistisch versucht, unbelebt bleiben; wo er aber in die Seele eines Künstlers taucht, wird dieser Künstler auf wahrhaft unheimliche Weise lebendig.

Manches kluge Wort findet sich zwischendurch: über des Sokrates Tod, über Flaubert, Bemerkenswertes über Stephan Georges Verse als innere „Wanderlieder“, und wie er durchaus nicht kalt und formal sei, wie man meistens höre.

Lukács, vom Dithyrambischen meist glücklich zurückgehalten, sucht sich vielmehr die „Kalten“ aus, um an ihnen zu experimentieren: George, Paul Ernst, Louis-Philippe, über den an dieser Stelle wohl zum erstenmal Bemerkenswertes gesagt wird.

Kleinigkeiten stören: warum signiert der Verfasser jeden seiner zehn Essays mit der Jahreszahl, da doch alle im Laufe von vier Jahren entstanden sind? Auch ist von Verschwiegenheit und Schwermut häufiger die Rede, als solchen Begriffen ziemt.

Gewiß, gewiß: auch dies bringt Schicksal und Beruf des Essayisten mit sich.

Emil Ludwig

6. UNGARISCHE KULTUR IM AUSLANDE

Von Dr. Adalbert von Bevilacqua

(Georg von Lukács: Die Seele und die Formen. Essays.)

In dem Bande von Lukács finden wir die intimen Reflexionen einer vornehmen Seele über Rudolf Kassner, Sören Kierkegaard, Novalis, Theodor Storm, Stephan George, Richard Beer-Hoffmann und Paul Ernst. Die Schriften anderer erwecken in ihm Probleme über Kunst, Künstler, künstlerisches Schaffen, Analyse und Intuition, über die Grenzen von Wissenschaft und Kunst. In dem Mittelpunkt dieser Reflexionen steht das Problem der Form, dieses „par excellence“ Problem der Kunst, die die erste und einzige Frage jedes künstlerischen Schaffens ist. „In der Wissenschaft – schreibt Lukács – wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale.“¹ Unter den mit vieler Feinheit geschriebenen Essays ist am wertvollsten ein an seinem Freund, Leo Popper,² gerichteter Brief, der gleichsam eine Apologie zu ähnlichen Schriften, Kritiken, Essays und allem Ästhetisieren bildet. Lukács ist kein Künstler, in seinem Bande gibt es keine Kunst und keine Literatur, sonder[n] eine Schrift über Kunst und Literatur. Und vielleicht hat er die Priorität des künstlerischen Schaffens gegenüber solchen Schriften gefühlt, die er selbst verfaßt. Man fühlt tatsächlich jene Differenz der Werte: Theodor Lipps hat recht, da er schreibt: „Von der Ästhetik aufgestellte Normen sind für den Künstler nicht Normen, er braucht davon nichts zu wissen.“³ Die Kunst ist mehr, als jede Ästhetik. Das fühlte und verteidigte Lukács in seinem vorzüglich geschriebenen und absolut wertvollen ersten Essay, er sagt „Es gibt eine ganz andere Art der Äußerung menschlicher Temperamente, deren Ausdrucksmittel zumeist das Schreiben über die Kunst ist.“⁴ Er hat recht. Die Berechtigung solcher Schriften liegt darin, daß ihr Verfasser sich selbst gibt, wenn die fremde Intuition, von der er

schreibt, zu seiner eigenen Intuition wird. Eine solche Schrift ist diesseits der Kunst und jenseits der Wissenschaft, es ist keine Kunst, aber künstlerisch, nicht dichterisch, aber gedichtet. Lukács gibt sich selbst und man nimmt immer gern die Reflexionen einer distinguierten Seele über Schriften großer Männer zur Kenntnis.

7. DER ESSAY ALS KUNSTWERK

Von Professor Dr. Ludwig Stein

Seit Nietzsche, der in seinen „unzeitgemäßen Betrachtungen“ jene Kunstgattung des philosophischen Essays zu höchster Meisterschaft steigerte, der Schopenhauers „Parerga und Paralipomena“ das Heimatsrecht in der deutschen Literatur erzwungen hat, sind der Essayform warme theoretische Befürworter erstanden. Das vorangegangene Geschlecht erfreute sich an der geruhsamen, innerlich ausgeglichenen Art Gildemeisters, Hildebrands oder an der feingeschliffenen, mit allen Farben des deutschen Humors und des esprit gaulois gesättigten Geistigkeit des größten politischen Essayisten seines Zeitalters, Ludwig Bambergers. Seit Nietzsche hat sich indes eine Umwertung aller essayistischen Werte vollzogen. Nicht das Gehaltene und Abgetönte, sondern das Zuckende und Blitzende bilden heute durchweg das wesentlichste Ingrediens der unser Zeitalter beherrschenden Essayform. Sah doch Nietzsche im Aphorismus, der den Essay in Extrakt- oder Essenzangabe darstellt, die Form der Ewigkeit. Anders Montaigne und Franz Bacon, die eigentlichen Schöpfer des philosophischen Essays. Montaignes Essay (1580) und Franz Bacons sermones fideles (englisch: Essays moral, economical and political, 1597) geben dieser von ihnen geschaffenen Literaturgattung den Stempel der abgeklärten *Lebensphilosophie* im Gegensatz zur paragraphenmäßig eingeschachtelten *Schulphilosophie*.

Diese gesunde und natürliche Essayform, deren Daseinsberechtigung durch den Gehalt ihrer Leistungen von Descartes' „Discours de la Méthode“ an bis zu den Reden und Aufsätzen von Hermann Helmholtz, Emil du Bois-Reymond, Eduard Zeller und Ernst Mach erwiesen ist, kommt neuerdings wieder auf. Drei Symptome für die innere Wandlung der Literaturgattung des Essays im Geiste seines Schöpfers Montaigne, dieses

berühmtesten aller esprits vagabonds, seien hier aneinandergereiht, weil sie uns seit unserer letzten geisteswissenschaftlichen Rundschau auf den Tisch geflogen sind: *Luigi Luzzatti*, Freiheit des Gewissens und Wissens, deutsch von Dr. I. Bluwstein Leipzig, Duncker und Humblot,¹ *Georg von Lukács*, Die Seele und die Formen, Essays, Berlin, Egon Fleischel u. Co., endlich *Walther Rathenau*, Zur Kritik der Zeit, Berlin, S. Fischer.² Diese Essaysammlung, welche Gerhart Hauptmann mit dem wundervollen, aus dem Munde eines skeptisch angehauchten Weltmannes doppelt reizvoll klingenden Widmungswort „Dir, Gerhart, habe ich stets geglaubt, ohne Beweis und ohne Umschweif“ zugeeignet ist, erschien am 11. Januar 1912. Durch gütige Überlassung der Aushängabogen seitens des Verfassers war es mir vergönnt, vor dem Erscheinen des Werkes in das bedeutsame Buch Einsicht zu nehmen, um es für unsere heutige „Rundschau“ heranziehen zu können.

Luzzatti schenkt uns den populärwissenschaftlichen, von Lukács den literargeschichtlichen, Rathenau den volkswirtschaftlichen und völkerpsychologischen Essay großen Stiles. Der essayistische Vorwurf Luzzattis heißt: Trennung von Staat und Kirche, der von Lukács's: der Essay als Kunstform, der Rathenaus endlich: die Mechanisierung der Welt. Der ehemalige italienische Ministerpräsident Luzzatti spricht zu uns mit dem Pathos einer gefesteten, unbeirrbaren Grundüberzeugung, die feuerfest und wasserdicht ist, zumal sie in einem nahezu vierzigjährigen Ringen als Vordermann auf der Bühne des Welttheaters herangereift ist. Der Reiz von Lukács's liegt in seinem sorgsam abgewogenen, das jugendliche Ungestüm glücklich eindämmenden Kunsturteil. Bei Walther Rathenau überrascht die Weite des Blicks neben einem Bildungsumfang, der von der Basis der Realwissenschaften, von denen er ausgegangen ist – Rathenau ist von Hause aus Ingenieur – bis zur Pyramidenspitze erlesenster geisteswissenschaftlicher, insbesondere philosophischer Erudition emporführt. [...]

Die entscheidende persönliche Note *Georg von Lukács's* ist das von Goethe so hoch bewertete Ehrfurchtsgefühl. Unsere Dekadenten schwelgen in Götzendämmerungen, überbieten einander im Zertrümmern aller durch Überlieferung geheiligten Tafeln und gefallen sich in einer perversen Zerstörungswut, die sich mit blinder Undifferenziertheit gegen alles Überkommene richtet. Das Pathos der Distanz, das ihr Johannes so eindringlich predigte, ist unseren grundsätzlichen Verneinern völlig abhanden gekommen. Um so wohltuender berührt es, wenn ein junger Kenner und Könnner wie Georg von Lukács seine Seele in die Formen der großen

Gegenwartsmeister ergießt, zu denen er nicht panegyrisch-verhimmelnd, wohl aber im Erschauern der Andacht emporblickt und ihrer inneren Form habhaft zu werden sucht. Seinem (inzwischen verstorbenen) Freunde Leo Popper widmete von Lukács seine einleitende Studie über Wesen und Form des Essays, in welcher er seine Gedanken über die „Seele und ihre Formen“ niederlegte, welche diese vom gleichen Schönheitsstreben durchglühten jugendstarken Männer bis über den Tod verband. In einem vom 18. Dezember 1911 stammenden feinfühligem, nur für Eingeweihte bestimmten Nachruf auf Leo Popper (1886–1911) führt von Lukács aus: Die Form ist das Bindende und das Bannende, das Lösende und Erlösende seiner (Leo Poppers) Welt. Die Welt der Form ist eine gebende, glückspendende und gebärende; sie ist wahrer, wirklicher und lebendiger als das Leben.³

Von Lukács ist vorwiegend an Platon orientiert, während er an Aristoteles, dem eigentlichen Schöpfer der „Formen“, achtlos vorbeigeht. Wie Emerson⁴ und Walter Pater⁵ steht auch der Essayist von Lukács im Banne jenes Dichter-Denkers, der aus seinem Idealstaate alle Dichter verbannt wissen wollte, ohne zu merken, daß er selbst, der Begriffsdichter Platon, der erste gewesen wäre, den man aus seinem „Idealstaate“ hätte ausweisen müssen. Was von Lukács an Platon anzieht, das ist die gesinnungsverwandte Denkart und stimmungsverwandte Schreibart. Denn Platons Dialoge sind die ewigen Vorbilder des Essays in Reinkultur, vorausgesetzt, daß von Lukács mit seiner Wertung der Essayform Recht behielte: wenn man die verschiedenen Formen der Dichtung mit dem vom Prisma gebrochenen Sonnenlicht vergleichen würde, so wären die Schriften der Essayisten die ultraviolettten Strahlen. Die Dichtung nimmt aus dem Leben und der Kunst ihre Motive; für den Essay dienen Kunst und Leben als Modelle. Und darum erblickt er in Platon den größten Essayisten, der je gelebt und geschrieben hat, der dem unmittelbar vor ihm sich abspielenden Leben alles abrang und so keines vermittelnden Mediums bedurfte; der seine Fragen, die tiefsten, die je gefragt wurden, an das lebendige Leben anknüpfen konnte.

Folgerichtig beginnt von Lukács mit Platonismus, Poesie und die Formen, worin er der eigenartigen Persönlichkeit Rudolf Kassners nahe-zukommen sucht. Sodann behandelt er am Beispiele Sören Kierkegaards das Zerschellen der Formen am Leben. Es folgen literargeschichtliche Essays im Sinne von Diltheys „Erlebnis und Dichtung“⁶ über die romantische Lebensphilosophie (Novalis), über Theodor Storm, Stefan George,

Charles-Louis Philippe, Richard Beer-Hofmann, Lawrence Sterne und Paul Ernst. Letzterer hat in der Schaubühne vom 11. Dezember 1911⁷ die Essaysammlung von Lukács warm begrüßt und treffend hervorgehoben, daß v. Lukács dort anfangte, wo die Schlegel aufgehört haben.

Aber von Lukács ist nur Kritiker, nicht Romantiker im Stile der beiden Schlegel, insbesondere Friedrichs. Er sieht vielmehr in Novalis den einzigen wahrhaften Dichter der romantischen Schule, denn nur in ihm sei die ganze Seele der Romantik frei geworden.⁸

Die Weltanschauung der Romantik bezeichnet von Lukács als echten Panpoetismus: alles ist Poesie und die Poesie ist „Eins und Alles“.⁹ Die Tragödie der Romantik ist ihm nicht entgangen; ihre Lebensphilosophie war nur eine des Todes, ihre Lebenskunst eine des Sterbens.¹⁰ Und deshalb führt, wie ich in den „Philosophischen Strömungen der Gegenwart“¹¹ ausgeführt habe, die Straße der Romantiker auf vielfach verschlungenen Pfaden nach Rom. Der ehemalige Gottsucher und Gesellschaftswühler wird von den polypenartig sich ausstreckenden Fangarmen des Zereemoniells und Rituals für immer eingefangen. Es wird von Lukács noch öfter zu sprechen sein. Paul Ernst hat schon auf den merkwürdig gefeilten deutschen Stil dieses Ungarn hingewiesen,¹² der sein erstes Werk, ein Buch über das moderne Drama, noch in ungarischer Sprache geschrieben hat.¹³ Heute und hier sei vorerst auf diese bedeutsame Studie über das Wesen der Form und die Theorie des Essays voranweisend hingewiesen. Ich behalte mir vor, auf diese auch sprachlich fein abgetönte Essaysammlung an anderer Stelle eindringlich zurückzukommen.¹⁴ Von Lukács' Stil ist gedrungen, vielleicht allzu konzentriert; er will studiert, nicht angelesen sein. Aber von Lukács ist nicht bloß eine starke Hoffnung, sondern heute schon eine erfreuliche Erfüllung.

...

Das Germanentum ist sein [von Rathenaus] Ideal, das Judentum seine Überlieferung. Mit stolzer Gebärde tritt er in seinem polemischen Scharmützel mit Kohler, das vor Jahresfrist viel Staub aufgewirbelt hat, allen Versuchen eines modernen Marranismus hoch erhobenen Hauptes entgegen. In seinem Aufsatz „Staat und Judentum“ stellt Rathenau vorurteilsfrei fest, was einem aufgeklärten Juden unserer Zeit die Taufe bedeutet. Rathenau hält die herrschende Judenpolitik für rückständig, falsch, unzweckmäßig und unmoralisch. Wie sehr Rathenau im Rechte ist, zeigt ein Blick auf Holland, Italien, England, Skandinavien, Ungarn und Amerika. Überall dort, wo die Taufe, die nicht aus reiner Überzeugung

erfolgt welche jeder Aufrechte respektieren wird, sondern nur des winkenden Lohnes willen, muß der Schlichte und Gradsinnige etwas Peinliches empfinden. In Holland, Italien und in Ungarn gehören die Juden nicht trotz, sondern wegen der Freiheiten, die sie in jenen Ländern genießen, zu den Stützen der staatserhaltenden Mächte. Der holländische Jude ist royalistisch bis in die Knochen, der ungarische patriotisch bis in die Fingerspitzen. Die deutschen Juden, sagt Rathenau, tragen einen erheblichen Teil unseres Wirtschaftslebens, einen unverhältnismäßigen Teil unserer Staatslasten und der freiwilligen Wohlfahrts- und Wohltätigkeitsaufwendungen auf ihren Schultern. Daß sie in weit überwiegender Zahl staatsfördernd gesinnt bleiben, beweist einen Gemütszug, der praktischem Christentum nicht unähnlich sieht. Ein sonderbares Zusammentreffen fügt es, daß die hier vorgeführten drei Essaysammlungen, die man getrost den besten unseres „mechanistischen Zeitalters“ zuzählen darf, mir für die zweite Januarrundschau von „Nord und Süd“ zugegangen sind. Alle drei Essayisten haben das Gemeinsame, daß sie zum „Kulturblock“ gehören, nicht zerstörerisch, sondern aufbauend wirken. Luzzatti's Essays bauen Wissen und Gewissen, von Lukács's Kunst und Poesie, Rathenau's Wirtschaft und Völkerpsychologie in positivem Sinn aus. Sie widerlegen das Märchen von der rein negativen, destruktiven Tendenz des hochentwickelten Juden. Ist dieses zeitliche Zusammentreffen der drei italienischen, ungarischen und deutschen Essayisten ein Symptom oder ein bloßer Zufall? Wenn es ein Zufall sein sollte, so ist es sicherlich ein ungewöhnlich geistreicher Zufall.

8. „DIE SEELE UND DIE FORMEN“

von Michael Josef Eisler

Es gibt Bücher, deren Berechtigung man gegen das Publikum verteidigen muß, weil der Anlaß ihres Entstehens so weit von den billigen Tagesinteressen und der rasch ermüdenden Aufnahmefähigkeit des heutigen Lesers liegt, daß dieser zumeist nur auf Umwegen zur beiläufigen Anerkennung ihres Wertes gebracht werden kann. Ein solches Buch ist der Essayband von Georg Lukács. Man denkt, es enthält Kritiken, und da man von dieser „literarischen“ Form weder eine klare, noch eine hohe Meinung

hat, legt man es nach einer flüchtigen Sichtung, die nicht zum Verweilen reizte, beiseite. Ohne dem Recht des Lesers irgendwie nahezutreten, muß doch gesagt werden, daß mit dieser interessellosen Geste kein Urteil gezeitigt wird. Man soll eben voraussetzen, daß der Wille des Verfassers zumindest ein ernster war und ohne die Tendenz dieses Willens zu kennen, aus der subjektiven Abwehr keinen Wert machen. Wir nehmen doch an, daß der Kritiker ein Urteil nur über das abgibt, was er versteht – warum wollen wir da den Kritiker verurteilen, ehe wir den Versuch gemacht haben, auf seine Ansichten einzugehen. Es sei erlaubt, der Souveränität des Publikums mit der bescheidenen Rolle des Wegweisers zu nahen, denn die Richtung führt vielleicht nach Bereichen, die nicht ganz zu den alltäglichen Okkupationsinteressen zählen.

Haben diese einleitenden Zeilen im Tone etwas wie eine polemische Nuance aufgegriffen, so müssen wir feststellen, daß der Kritiker Lukács durchwegs unpolemisch bleibt und dieser Zug geradezu charakteristisch für seinen Vortrag ist. Trotzdem ist alles, was er sagt, subjektiv. Kritik und Subjektivität – schließen sich die beiden nicht aus? Erwarten wir etwa von der Kritik nicht eine verlässliche, objektive Wertbestimmung? Ein Urteilen nach Regel und Gesetz, ein Aussagen, dessen Tatsächlichkeit gefühlt werden kann? An wen sonst möchten wir appellieren, wenn nicht an den Kritiker und sein Wort? Vielleicht kommt hiebei dem einen der rettende Gedanke, daß der Impressionismus der Gegenwart auch der Kritik das Recht der Subjektivität gewährt hat und er führt das Beispiel eines Alfred Kerr¹ an. Nun, mit der wild-genialischen Subjektivität Kerrs hat die des Essayisten Lukács nichts zu schaffen. Ihre Begründung liegt tiefer und da sie typisch ist, das heißt als Zeichen der Gattung zu gelten hat, dürfte ein Klarstellen am Platze sein.

Vor allem darf man den Essayisten nicht mit dem Literaturhistoriker (und seinen Abarten bis zum flüchtigen Tageskritiker) verwechseln. Er dient nicht intellektuellen Interessen, bringt nicht neue Daten und hat weder mit Wissenschaft, noch Ansprüchen zeitgemäßer Art zu tun. Seine Gründlichkeit und Wissenschaftlichkeit ist nur ein Vorwand, um sich zu rechtfertigen und zum Ziel zu gelangen. Und auch die Personen, die er zum Objekt seiner Darstellung macht, sind nur ein Vorwand. Über diese hinweg gilt seine Sehnsucht (ein häufiges Wort bei Lukács) dem Leben und nur weil das Leben für sich unfäßbar und undarstellbar ist, kehrt er sich an ein singuläres, großes Dasein und gibt ihm die Züge seiner Vision vom Leben. Der Essayist ist ein Antipode des Künstlers: dieser kommt

vom Leben und macht aus den quellenden Möglichkeiten der Welt das gestaltete Werk, die Form, in welcher alles Quälende der Zufälle beseitigt und das Leben harmonisch und eindeutig erscheint; jener geht von Kunstwerk und seinem Schöpfer aus und am Ende seines Weges findet er das Leben mit rätselvoller Vieldeutigkeit. Dieses weiß der Essayist sehr gut; er kennt den Punkt, an welchem sein Auge staunend und irr vor dem Leben aufgeht und so wählt er bewußt den Ausgang, wie der Künstler seinen Stoff wählt. Aber immer war der Künstler vorher und der Essayist nach ihm. Kulturgeschichtlich bedeutet dies folgendes: Wenn die produktive Geistigkeit einer Epoche bis zur Höhe ihrer klassischen Gebilde gediehen ist, dann erscheint der Essayist und beleuchtet gleichsam den Weg nach rückwärts. So erschien Platon — das unerreichte Vorbild aller Essayisten — nach den griechischen Tragikern, die mittelalterlichen Mystiker nach den tätigen Heiligen und Michel de Montaigne — von dem der Name „Essay“ her stammt — am Ende der Renaissance. Das neunzehnte Jahrhundert hat dann einen Reichtum an Essayisten aufzuweisen, wie keine frühere geschichtliche Epoche bisher. Carlyle,² Emerson,³ Kierkegaard, Jakob Burckhardt⁴ und teilweise Nietzsche eröffnen die Reihe, ihnen folgen bis in die Gegenwart Walter Pater⁵ und Rudolf Kassner, die unmittelbaren Vorbilder von Georg Lukács. Und da wir nun beim Thema der Beeinflussung halten, müssen wir noch Dilthey, Paul Ernst und Georg Simmel erwähnen, deren Anregungen eine selbständige Fortsetzung in den Essays von Lukács finden. Von Dilthey lernte er die Verbindung des Erlebnisses mit der historischen Perspektive, von Paul Ernst die Bedeutung der Formen nicht als ästhetische Kategorien, sondern als Träger verschiedener Weltanschauungen, und von Simmel (der im jüngsten seiner Werke⁶ einige glänzende Essays herausgegeben hat) die breite Zeichnung der Kulturerscheinungen.

Im ersten Essay des vorliegenden Buches ist das Problem der Subjektivität im Kritiker bis zur Formfrage gesteigert. Von seinen Vorgängern unterstützt, behauptet Lukács als erster bewußt, daß der Essay eine Kunstform sei. Und da die Selbständigkeit jeder Kunstform nicht auf Gleichheiten, sondern auf klaren Differenzen beruht, muß auch beim Essay seine Sonderform aus den Ordnungen seines eigenen Materials abzuleiten sein. Form ist nur, was durchgehends einheitlich ist, und wenn nun im Essay ein Geist der Einheit erfaßbar wird, ist sein Fromwert entschieden. Man wird nun die Tiefsinnigkeit ahnen, welche im ersten Aufsatz dieses Buches Gestalt bekommt. Lukács rechtfertigt den Essay

so tief, mit allen paradoxen Nebenzügen seines Wesens, daß er damit geradezu einen gefährlichen Maßstab für die übrigen des Bandes liefert. Der Leser möge nun zugeben, daß der Verfasser nicht billig gegen sich selbst war und mehr Ehrfurcht vor der Höhe seiner Aufgabe, als Opportunität gezeigt hat.

Die Kritik als Kunstwerk besagt demnach, daß man aus den geformten Erscheinungen des Geisteslebens einen Weg zum Leben finden kann, vom Werk zum Menschlichen, von der Form zur Seele. Dieser Weg ist ein innerlicher und er wird umso geheimnisvoller, je mehr er dem Ende zueilt. An seinem Anfang standen noch Figuren, lebensvolle Gestalten, denen aus eigenem Willen Kraft und Ebenmaß erwuchs, später traten die Gebilde zurück und nur eine schöne Landschaft blieb mit unbeschreiblicher Süße, deren Perspektive sich vertiefte und verlor. Der Blick des Essayisten verstrickt sich in das sanfte Linienspiel dieser stillen Seelenlandschaften und weil er im Schauen aufgeht, gleicht sein Wesen dem des Lyrikers. Hier wird die Intellektualität gleichsam sentimental. Die Lyrik des Essayisten ist ein sehnsuchtsvolles Kreisen um die Kunst und alles, was als Gebilde aus dem Chaos des Lebens herausragt, ein Schweben mit den unnennbaren Gefühlen der Ferne. Deshalb hat auch der Essayist das einzig richtige Auge für Formen, denn die Distanz zu ihnen wußte seinen Blick zu schärfen. Er erlebt die Formen, das Gesetz alles Gebildeten; das Unbewußte des Künstlers wird ihm bewußt und so wird das, was er über die Formen zu sagen hat, tief und schön. „Die Form ist die höchste Richterin des Lebens. Eine richtende Kraft, ein Ethisches ist das Gestaltenkönnen und ein Werturteil ist in jedem Gestaltetsein enthalten. Jede Art der Gestaltung, jede Form der Literatur ist eine Stufe in der Hierarchie der Lebensmöglichkeiten: über einen Menschen und sein Schicksal ist das alles entscheidende Wort ausgesprochen, wenn bestimmt worden ist, welche Form seine Lebensäußerungen ertragen und welche ihre Höhepunkte erfordern.“⁷

Das Formproblem ist für Lukács das Problem des wesentlichen Menschen, jenes Menschen der die Ungewißheiten des Lebens in eine strenge Tätigkeit bannt. Dies gibt ihm die tiefe Berechtigung, über Formen für sich zu sprechen und ihren Wert gegeneinander abzuwägen, wie wir zum Beispiel Menschen im Wert unterscheiden. Daß dies nebstbei der einzig entsprechende Standpunkt im Urteil über Kunst ist, läßt sich nicht schwer beweisen. Der Inhalt eines Kunstwerkes ist in keine Ordnung und Rubrik zu bringen, er ist subjektiv, zufällig und wird nur dann zum eigentlichen

Wert, wenn er durch die Formen abgegrenzt wird. Solange Stoff nicht zu Gestalt wird, kann vom Kunstwerk nicht die Rede sein; Formen sind daher das Entscheidende, weil sie das Bild einer Kraft – im Kunstwerk ist dies eine soziale Kraft – zeigen. Und nur durch den Widerstand erwächst der einzige Wert des Stoffes, ohne welchen der künstlerische Wille nicht Objekte schaffen könnte. Es gehört zu den schönsten Partien des vorliegenden Buches, wenn Lukács das Wesen der einzelnen Kunstformen in der ihm eigentümlichen Art analysiert. Im Essay „Theodor Storm“ wird von der Novelle, in „Stefan George“ von der Lyrik, in „Richard Beer Hofmann“ und „Paul Ernst“ von der Tragödie gesprochen, doch der Anlaß dient nur dazu, das Gewicht einer bedeutenden Persönlichkeit, ihre Lebenspotenz, zu bestimmen. In „Charles-Louis Philippe“ erfährt das Formproblem der Idylle eine geradezu überraschende Vertiefung. Die Formfrage nach dem Leben zu ergänzt, macht die Darstellung in den Essays „Sören Kierkegaard“, „Novalis“ und „Lawrence Sterne“ aus. Im letzteren ist das Wesen des Impressionismus sehr fein gefaßt. Aber nicht nur nach der metaphysischen Seite baut Lukács das Formproblem aus, sondern auch nach der geschichtlichen. Dies soll so verstanden werden, daß er die behandelten Künstlerprofile als Kulturerscheinungen nimmt und sie in Beziehung zu ihren mittätigen Zeitgenossen bringt. Wer zum Beispiel den Essay „Theodor Storm“ gelesen hat, wird verstehen, was wir meinen. Hier ist gleichsam in der Figur des norddeutschen Novellisten die ganze bürgerliche Kunst – jene, die zwischen Goethe und der Moderne die einzige deutsche war – zentralisiert dargestellt. Ähnliches finden wir über die sogenannte „Wiener“ Schule bei „Beer-Hofmann“. Der Essay „Rudolf Kassner“, welcher der Einleitung folgt, hat insofern eine Sonderstellung, weil er einen Kritiker („der einzig produktive Kritiker dieser Zeit“)⁸ behandelt und in ihm das eigentliche Motiv dieses Buches zur figuralen Darstellung kommt. Man muß Kassner selbst kennen, um zu wissen, was ihm Lukács verdankt und bei welchen Fragen er über ihn hinausgekommen ist.

Die Subjektivität des Essays ist eine „Verkörperung des Lebens, das jemand aus einem Menschen, einem Zeitalter, einer Form herausgelesen hat“.⁹ Einer, der diesen Satz niederschreiben konnte, weiß es, wie verantwortlich jede geschriebene Zeile ist. Das Sittliche, welches als imaginärer Kern in jeder Form ruht, geht von diesem Punkte aus und es hängt von der Intensität der Darstellung ab, zu welcher Prägnanz dieses Sittliche werden kann. In diesem Sinne ist der letzte Essay über Paul Ernst,

der die Ethik des Künstlertums in unserem Zeitalter verkörpert, der reifste, und wahrscheinlich wird Lukács den hier bezogenen Gesichtskreis in den Untersuchungen ausbauen, denen sich heute sein Interesse zuwendet. Der Versuch ist bereits angestellt worden.

9. LUKÁCS, GEORG v., DIE SEELE UND DIE FORMEN. ESSAYS

Der Verf. bietet eine Reihe eindringender, formgewandter Essays über Gegenstände aus dem Grenzgebiete zwischen Philosophie und Dichtkunst. In einer an feinen Bemerkungen reichen Einleitung handelt er halb plaudernd halb dozierend, aber nie langweilend über Wesen und Form des Essays. In einer Studie über Novalis liefert er wertvolle Beiträge zur romantischen Lebensphilosophie. In eigenartiger Weise behandelt er in dem Paradoxon Bürgerlichkeit und l'art pour l'art die Lyrik und die Novellen Theodor Storms. Der modernen Lyrik ist in einem ihrer seltsamsten Vertreter, in Stefan George eine Plauderei über die neue Einsamkeit und ihre Lyrik gewidmet. Ich will nur kurz die übrigen behandelten Künstler erwähnen: neben Sören Kierkegaard und der weniger bekannten Regine Olsen, Richard Beer-Hofmann, Paul Ernst, ferner Charles-Louis Philippe, schließlich ein amüsanter Dialog über den neuentdeckten Lawrence Stern. Der beste Essay scheint mir aber der an den Namen Rudolf Kassner angeknüpfte Versuch über Platonismus, Poesie und die Formen zu sein. Ein näheres Eingehen auf den Inhalt verbietet die Mannigfaltigkeit der bunt ausgeschmückten Bemerkungen. Das anregende Werk wird viele Leser finden.

Bruno Jordan

10. DIE SEELE UND DIE FORMEN

Essays, von Georg v. Lukács

Ein Buch, das sicher immer interessieren, wenn auch nicht immer unbedingt fesseln wird, ein Buch, in dem man über lange Seiten leicht und

flüssig und entzückt hinlesen wird, bis man irgendwie, unruhig vielleicht durch ein Zuviel, eine innere Unsicherheit und Unbegrenztheit, innehält! Mit einem Wort: es ist ein Buch, das an einer inneren Paradoxie leidet und den Übergang zwischen den beiden Extremen — Lukács würde sie vielleicht die Seele und die Formen nennen — in der Unzulänglichkeit einer leisen Banalität findet, wenn sie auch sehr vorsichtig in eine sehr hohe Geistigkeit und beste Literatur hinaufgerückt ist. Das Schönste an diesem Buch ist die klare, luftdünne Durchsichtigkeit. Man gleitet durch die Seiten hemmungslos und glatt und weich wie durch ein schönes helles Gewässer, fühlt sich sicher geleitet und von reinen Spiegelungen umschlossen und abstrahiert sich dankbar und im besten Sinne amüsiert. Selbst das Wesen der Dinge löst sich hier weniger vielleicht in der Form als im Bilde auf. Sehr geschickt, gewandt und elegant wird man zu Vollkommenheiten hingeleitet, an deren Grenzen man mit dem Gefühl scheidet, daß beinahe alles immer sehr schön gesagt ist. Freilich stößt es manchmal auch auf, daß man statt zum Dichterischen bloß zum Poetischen gelangt ist und wird wie gesagt unruhig, als wenn manches nicht so ganz wichtig wäre, wie die Gebärde, als ob zuviel Geste verwendet würde und die Gebärde nicht immer hielte, was sie versprach: das Wesentliche. Aber dafür ist etwas in diesem Buche da, was in anderen nur zu peinlich vermißt wird: die Verbindung, der Übergang, der Hauch und Atem einer Atmosphäre, die um Worte und Dinge fließt und sie uns nicht fremd macht, sondern Intimitäten und Beziehungen schafft zwischen ihnen und uns.

Schon ein Blick ins Inhaltsverzeichnis läßt den Reichtum vorgeenießen, und man ist glücklich über diesen Versuch, heutige Menschen: Kassner, George, Charles-Louis Philippe, Beer-Hofmann und Paul Ernst endlich einmal sozusagen aus der Trägheit des gewöhnlichen Sehens erlöst und zu ihrer eigenen Bedeutung heraufgehoben zu sehen. Nur der Essay über Kassner reicht nicht aus; Kassners letzte Verwirklichungen sind hier nicht einbezogen und vorgeahnt, obwohl die Melancholia schon gestreift, aber nicht richtig gedeutet ist. Aber sonst findet Lukács fast überall überraschend neue, schöne, leidenschaftliche und außerordentlich gelöste Deutungen und sein Essay über Kierkegaard und Regine Olsen ist um so viel glücklicher und menschlicher, als der Kassners intensiver und dämonischer ist. Wunderschön, wirklich wie ein schönes, stilles Bild, dessen Sinn ganz ausgeschöpft ist, ist der Storm-Essay und dialektisch ungewöhnlich gesteigert die Abhandlung über Paul Ernst, wie denn von allen diesen Aufsätzen

zu sagen ist, daß sie nicht nur stilistisch ungemein fein und meisterlich beherrscht, sondern auch ohne jede Vergewaltigung des Lesers wirkliche Porträts oder Porträts von Wirklichkeiten zu geben imstande sind. Lukács hat, möchte man sagen, sich mit eminenter Kunst in seine Probleme vielleicht weniger ein- als angefühlt und bringt eben deshalb eine hohe Kultur und ein tiefes und sattes Verständnis für die Form des Wesens mehr als für das Wesen der Form mit.

Dr. Erwin O. Krausz

11. DIE SEELE UND DIE FORMEN

von Margarete Susman (Rüschlikon)

Der Inhalt, in dem alle geistigen Ströme unserer Zeit zusammenfließen, ist das *Leben*. Immer tiefer verhüllen sich die Bilder über dem Leben; immer mehr verblassen und verlöschen die Gestirne des Absoluten; immer mehr kehren Sinn und Wert, die einst über ihm gesucht wurden, in das Leben selbst ein. So werden sie für den, der selbst ein Lebender ist, unendlich fragwürdiger, problematischer. Statt klar leuchtend über ihm zu stehen, bilden sie sich schwer und ringend im verworrenen Leben, von dem er selbst ein Teil ist. Göttliches, das dennoch immer empfunden wird, wird nicht mehr vom Menschen angeschaut, sondern von ihm selbst geboren. Darum betrachtet der heutige Mensch es mit jenem verwirrten Zweifel an seiner Realität, der uns altem Selbsterschaffenen gegenüber beschleicht. Und doch sucht er es, wie einst der Mystiker seinen Gott suchte, sehnt sich, daß es in ihn einkehre, ringt darum mit aller Leidenschaft seines Geistes und weiß um seine Notwendigkeit für eine wahrhaftige Erkenntnis, ein getreues Bild des Lebens. Um so mehr weiß er um diese Notwendigkeit, je mehr das Göttliche sich ihm verbirgt und verwischt. Durch die ganze geschichtliche Welt hindurch verfolgt er es, um sich die Gewißheit einer Realität zu geben; in jeder großen Gestalt begrüßt er es mit gebeugtem Knie, und der heimlich an ihm Zweifelnde ist der heißeste Anbeter seiner Offenbarungen.

Denn daß uns die Geschichte breiter erschlossen ist als früheren Zeiten, und daß wir mehr äußere Mittel besitzen, sie zu erschließen, ist uns nicht der einzige Sporn zu ihr; auch unsere metaphysische Sehnsucht treibt uns

in die Geschichte, läßt uns in ihr Formen und Bewährungen des Ewigen suchen. Der Schaffenswahnsinn unserer Zeit, für die Schaffen etwas ganz anderes bedeutet als für alle früheren Zeiten, die schaffen muß, weil sie jene Formen des Absoluten nicht *vor* dem Leben besitzt, sondern sie selbst erzeugen muß, die gestalten muß, weil die Welt leer ist – sieht sich zugleich gewaltsam gehemmt durch jenen Zweifel an der Realität der eigenen Gestaltungen. Die metaphysische Kraft kann sich in diesen Gestaltungen, an die sie nicht ganz mehr glaubt, nicht mehr rein erlösen; der gewaltige Drang nach Wahrheit, nach „Reinlichkeit“, wie ihn Nietzsche nennt, gibt dem Zweifel einen Nachdruck, der zerstörend auf das zu Erschaffende wirkt. Das metaphysische Bedürfnis flüchtet sich aus den eigenen Gestaltungen in die Geschehnisse, in denen es sichere Realität findet, an die es unbedingt glauben kann, sucht das Übersinnliche, Göttliche in den Formen auf, in denen es sich bereits lebendig verwirklicht hat: in den vorhandenen Werken und Taten nicht nur, sondern vor allem in den geheimen Unter- und Zwischenströmen zwischen den Zeiten und ihren Gestaltungen, in den feinen, schwer zu durchschauenden Zusammenhängen zwischen Leben und Werk, Seele und Form, aus denen uns letzte Offenbarungen des Menschlichen, Göttlichen kommen.

Geschichte wird in unserer Zeit, in der alle Träume von einer in ihr geoffenbarten, durchschaubaren göttlichen Logik zerronnen sind, vielleicht religiöser empfunden als je zuvor; ihre Geheimnisse werden zugleich als für uns unauflösbarer und in sich klarer, ihre Geschehnisse als unendlich tiefere Verschlingungen verborgener Mächte verehrt. Indem man ehrfürchtiger sie zu entwirren sucht, indem man statt ihnen ein Schema von außen aufzudrücken, sie aus sich selbst, aus ihren eigenen Zusammenhängen zu begreifen oder sich ihnen verstehend anzunähern sucht, wurde die Notwendigkeit des geschichtlichen Geschehens in einem anderen immanenteren Sinne begriffen: nicht als ein Vollzug von außen gegebener Normen, sondern als das uns Verhüllte, das, wenn wir alle Fäden, aus denen es sich zusammenspannt, zu erkennen, zu verfolgen vermöchten, uns seine Unabwendlichkeit enthüllen müßte. Und wenn an dieser Geschichtsbetrachtung dem modernen Geist die Relativität und Bedingtheit alles Geschehens und Erkennens schmerzhaft aufgehen müßte, so entwickelte sich an ihr zugleich um so leidenschaftlicher die Ehrfurcht und Bewunderung für die großen Augenblicke und Gestalten, in denen ein unfäßbares Absolutes in der gebundenen und festgelegten Geschichte durchbricht. Wie wir modernen Menschen als das Ziel und Licht der aus

so dunklen und vielfachen Geschehnissen verschlungenen Geschichte das menschliche Große begreifen lernen, wie für uns über den Stil und die Leistung einer Zeit die des großen Individuums sich erhebt, so begreift auch unsere Zeit mit einer neuen Klarheit den Zusammenhang zwischen dem dunklen Strom der Geschehnisse und der in sich ewig unauflösbaren Größe eines Individuums und damit zugleich den Weg der einzelnen menschlichen Erscheinung aus dem ihr gewordenen Lebenschaos zur menschlichen Wesenhaftigkeit.

„Von den Zufällen zur Notwendigkeit, das ist der Weg jedes problematischen Menschen“.¹ Dieser Weg ist es, der in dem Buch von Georg v. Lukács „Die Seele und die Formen“ mit Leidenschaft und Tiefe an bedeutsamen heutigen und vergangenen Erscheinungen verfolgt wird – aber nicht nur an den einzelnen Erscheinungen, die ihm immer nur Illustrationen typischer Wege der Seele zum Absoluten sind. Denn „der Kritiker ist der, der das Schicksalhafte in den Formen erblickt, dessen stärkstes Erlebnis jener Seelengehalt ist, den die Formen indirekt und unbewußt in sich bergen. Die Form ist sein großes Erlebnis“.² Es ist das Buch eines Kritikers – aber eines Kritikers in jenem allerweitesten Sinne, der hier bezeichnet wird: eines Durchschauers der Formen bis in die Wurzel ihres Entstehens, eines Anbeters der Form als der menschlichen Erlösung und Erschließung zugleich. Er spricht nicht über die gestalteten Dinge, er formt an ihnen neue Erkenntnisse von Gestaltungsweisen. Oder umgekehrt: sie bieten sich ihm als Bewährungen seiner Erkenntnisse vom Gestalten: vom Weg der *Seele* zu den *Formen*. In die Problematik dieses Weges, der unsere Lebensfrage ist, leuchtet dies ernste und einsame Buch hinab. Die geschichtlichen Erscheinungen werden von einem ganz modernen, ganz sehnsüchtigen und um Wirklichkeit ringenden Geiste betrachtet. Und dieser moderne, kritische, um jede Lebensfestigkeit verarmte Geist steht einer Erscheinung nahe, die ihn am vollkommensten auszuschließen scheint: er steht nicht fernab von der *Mystik*. Man könnte sein Buch das Buch eines modernen, eines galubenslosen Mystikers nennen; denn es kreist rein um den Weg der Seele zum Absoluten. Eine andere Seele als die jener großen Zeit, in der die Seele diesen Weg als ihren Lebensinhalt, sein Beschreiten als ihre Funktion, ihr lebendiges Atemholen selbst erkannte und damit zugleich das Absolute als den eigentlichen Gott der Seele setzte und glaubte – eine andere Seele müht sich hier einem anderen Absoluten entgegen. Die verlassene Einzelseele, die nicht mehr in ihrem kleinen isolierten Spiegel ein Absolutes in seiner gigantischen

Gottesform aufzufangen vermag, strebt einer von Gott verlassenem Göttlichkeit des Lebens zu.

Die verzweifelte Tragik der modernen Seele auf ein Ziel hin, dessen Inhalt ihr entschwunden ist, geht unausgesprochen durch dieses Buch. Sie ist es, die den nach der Wirklichkeit des Gesuchten Sehnsüchtigen, dem seine Ehrlichkeit verbietet, daran zu glauben, wie seine Überzeugung ihm gebietet, es zu suchen, in das Leben, in die Geschichte als in seine eigentliche Heimat weist. Das Leben und die geschichtliche Welt sind ihm mit einer unendlich größeren Intensität gegeben als dem gläubigen Mystiker vergangener Zeiten: wo sie diesem ein gleichgültiger oder zu überwindender Durchgang zum Ewigen waren, da sind sie ihm das, in dem sich das Ewige erzeugt, in dem er selbst es zu erzeugen hat: Stoff zur Gestaltung, Kraft zum Gestaltetwerden. Wie sein einziger Weg zum Absoluten die Bearbeitung des Lebens selbst ist: Formung des Lebens im Leben oder im Werk – so werden ihm zugleich die von Menschen erzeugten Formen, die er überblickt, die einzigen Zeugnisse der Göttlichkeit des Lebens. Die Form, die für die früheren und im Grunde für alle Zeiten nichts als „der kürzeste Weg, die einfachste Art zum stärksten, bleibendsten Ausdruck“³ sein kann, ist für den glaubenslosen Mystiker von religiöser Bedeutung geworden. Der Seele, die ihre eingeborene Richtung: den Weg zum Absoluten, zu allen Zeiten realisieren muß – gleichviel, ob sie das Ziel bereits im Glauben besitzt oder daran zweifelt – ist das letzte erreichbare Ziel die reine Notwendigkeit des eigenen Welterfassens: die Form in jedem Sinn geworden. Und damit werden die Formen zugleich zum reinsten Ausdruck der Seele, aus der Erlösung zur Erschließung.

Ungeheuer und zart zugleich sind die intellektuellen Tragödien der modernen Seele auf ihrem Weg zur Form. Unserem verworrenen Leben, das nicht vorweg durch bestimmte klare Bindungen gestaltet und darum an sich ganz formlos ist, steht die Form als etwas zugleich viel intensiver Erstrebtes und viel schwerer zu Erreichendes gegenüber – sei es die Form im Leben, sei es die im Werk. Das Leben für die eigene Form, das die eigentliche Lebensform der heutigen geistigen Menschen ist, birgt Unerträgliches, ist ein bewußtes Speisen der eigenen Kraft aus der eigenen Kraft – ein Kreisen um die eigenen Möglichkeiten, dem nur die ganz Großen gewachsen sind. Dennoch ist dies unser Schicksal und unser notwendiges Schicksal, weil wir so viel mehr der Form bedürfen als alle früheren Zeiten und zugleich so unendlich gewaltsamer um sie werben müssen. Verzweifelte und große Gestalten wie die *Kierkegaards*, *Novalis*,

Stefan Georges treten auf, um die intellektuellen Tragödien des modernen Menschen zu illustrieren – die Tragödien einer Zeit, in der alles ungreifbar, haltlos, gegenstandslos wird, in der Wort und Tat sich zu Blick und Geste verflüchtigen, in der das Genie aus dem Leeren in das Leere gestalten muß und seine eigenen Gestalten sich als sein einziges Gericht über ihm erheben. Die überströmend reiche und gebrechlich zarte Kunst *Beer-Hofmanns*, seine aus dem luftigsten Impressionismus geborene pantheistisch leuchtende Einbeziehung alles Zufälligen in die ewige Notwendigkeit des Geschehens: die Monumentalwerdung des Zufalls mit all seinen Schauern und Erschließungen und das harte Ringen um den Stil dieser ungreifbaren Offenbarungen taucht wie eine noch halb verschleierte und doch schon selig leuchtende Insel aus den Wellen der modernen Träume und Hoffnungen herauf. Ihm gegenüber steht die stille romanische Schlichtheit und Vollendung des Charles-Louis *Philippe*, die das Innere der Seele einzig in den klaren und harten Konturen der äußeren Wirklichkeit zeichnet. Auch diese einander widerstrebenden Erscheinungen sind um das gleiche Ziel geeint: auch sie Zeugnisse der modernen Seele auf ihrem Weg zu Form und Reinheit. Jede dieser Gestalten ist in diesem Buch für sich und als ein besonderes Problem gestellt; aber die sie isolierende Form des Essays läßt hier die einzelnen Gestalten nur klarer und selbständiger von einem gemeinsamen Grunde sich loslösen; denn nirgends sind die Gestalten um ihrer selbst willen aufgezeichnet, immer sind sie nur Phantasien, Variationen über das Thema der Beziehung der Seele und Form und der Form zur Seele, nirgends hintergrundlose Plastik, immer einheitlich belebtes, durch einen gemeinsamen Grund einen gemeinsamen Rhythmus verbundenes Relief. – Und selbst wenn wir nicht hinsichtlich aller einzelnen Erscheinungen, die Lukács als Träger seiner Überzeugungen von der Form und vom Weg zur Form vor uns aufleben läßt, uns mit ihm einverstanden erklären können, so werden uns darum diese Überzeugungen und das Leben, das er seinen Gestalten gibt, nicht weniger bedeuten.

Umspann: ist das Buch von den beiden Abhandlungen über den *Essay* und über die *Tragödie*, den Essayisten und den tragischen Menschen – diese beiden heterogensten Formen der Kunst und des Menschen. Mit vollendeter Klarheit und Kraft sind hier die Lebensformen und Seelenformen geschieden: die seelische Art des Menschen, der in der Wirklichkeit, im Leben, in den Dingen lebt und sein Schicksal und sein Heil, sein Gericht und seine Ewigkeit aus ihnen selbst empfängt, und die Art dessen, der allein in den Zusammenhängen der Dinge, in den Begriffen lebt, des

sokratischen, platonischen Menschen, dessen nicht weniger bewegtes und reiches Schicksal sich allein in der Reihe des Geistigen abspielt. Und ebenso klar enthüllt sich als das Ergebnis dieser Schicksale die Form, die der Mensch der Tragödie im konkreten Leben, der des Essays jenseits des Lebens, im Abstrakten, im Erschaffenen findet. Und wiederum scheidet sich vom Essayisten, vom Kritiker im tiefsten und weitesten Sinne, von dem, der immer hinter die Dinge greift und allein ihre Bedeutung zu erfassen sucht, der *Dichter*, der die Dinge selbst sieht und wiedergibt und darum in den Bildern der Dinge statt in ihrer Bedeutung lebt – und ebenso auf der anderen Seite vom tragischen, einzig im Leben selbst formenden Menschen der tragische Dichter, der das Leben dieser Schicksal formenden Menschen formt, wie der Kritiker das menschliche Leben überhaupt.

Alle diese scheinbaren Abstraktionen – deren Mischung im realen und namentlich im heutigen Leben klar erkannt und ausgeformt ist – sind im Tiefsten konkret, weil sie niemals nachträglich sind, sondern immer von dem reden, was allen einzelnen Ausgestaltungen des Lebens und der Kunst schon zu Grunde lag, was als ihr formendes Prinzip vor ihnen da war. Sie alle tragen das Licht der Idee in die einzelnen Formen, Werke und Gestalten, das alles Existierende mit der selbstverständlichen Reinheit der letzten Forderung erleuchtet. So erfüllen diese Essays rein die Forderung, die in ihnen selbst an den Essay gestellt ist. „Die Idee ist der Maßstab alles Seienden: darum wird der Kritiker, der »bei Gelegenheit« von etwas Geschaffenem dessen Idee offenbart, auch die einzig wahre und tiefe Kritik schreiben.... Es muß gar nicht »kritisiert« werden, die Atmosphäre der Idee genügt, um es zu richten.“⁴

Und darum erhebt sich in diesen Essays über alle einzelnen Formen immer wieder die Form. Ihrem Wesen und ihrer Beziehung zur Seele müssen alle Darstellungen einzelner Wege zu ihr dienen. Sie, die als die Erlöserin des Glaubenslosen, des im eigentlichen Sinne problematischen Menschen erkannt und verehrt ist, ist wiederum für sich als Problem der Seele gegenübergestellt. Es „kann nur die bis ins Ethische reingewordene Form – ohne deshalb blind und arm zu werden – das Dasein alles Problematischen vergessen und es für immer aus seinem Reiche verbannen“.⁵ Aber alle Probleme der Menschennatur spiegeln sich in der Form, und wie sie allein unsere Probleme aufnimmt und löst, als das Gereinigte und Erlöste der Seele gegenübersteht, ist auch die Seele immer neu aufgerufen, die Probleme der Form in sich zu empfangen und zu lösen.

12. GEORG VON LUKÁCS: DIE SEELE UND DIE FORMEN. ESSAYS

Der Essay als Kunstwerk! Der Verfasser stellt in dem ersten Essay die Frage nach dem Eigenwert des Essay, des „intellektuellen Gedichts“, einerseits gegenüber der Richtung, andererseits gegenüber der Wissenschaft auf. Die Antwort lautet, so kurz wie möglich zusammengezogen: Der Essay ist eine Kritik einer Dichtung oder eines Kunstwerkes, die nicht wie dieses das Leben der Dinge im Bilde, sondern nur das intellektuell Transparente des Bildes, die Bedeutung, das wesentliche Allgemeine des im Kunstwerk gestalteten Besonderen „die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens“¹ gibt. Aber auch wenn sich der Essay von seinem literarischen Inhalt befreit, steht doch neben seinem Titel immer „bei Gelgenheit von...“ und diese Gelegenheit dient ihm als Sprungbrett zu Fragen die zur Frage aller Fragen vertieft werden, das heißt: er nimmt von einer Apriorität, einer absoluten Idee aus eine ursprüngliche und tiefe Stellung zum Ganzen des Lebens. Das ist freilich – und darin liegt der Fehler des feinsinnigen und geistreichen Buches – fast nur verständlich, wenn man das Buch gelesen hat und den ersten Essay zum zweitenmal liest. Manches kann man auch dann nur ahnen. Das Buch ist sehr abstrakt geschrieben und daher schwer verständlich. Der Weg des Denkens geht gewissermaßen immer von der Peripherie zum Kern: er formuliert nicht ein Besonderes schließlich allgemein, sondern demonstriert einen allgemeinen Gedanken an einem Besonderen. So haben die einzelnen Essays alle eine allgemeine Überschrift und daneben einen Namen, z.B. „Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen.“ Und auch im einzelnen ist die Darstellung so allgemein und unanschaulich wie eine Rechnung mit Buchstaben ohne bestimmte Werte. Der Inhalt ist reich – es werden neben Kierkegaard behandelt: R. Kassner, Novalis, Storm, Stefan George, Charles-Louis Philippe, Beer-Hofmann, Lawrence Sterne und Paul Ernst – und wer sich die Zeit dazu nimmt, wird beim zweiten Lesen sicher Genuß und Gewinn davon haben.

H. H.

13. GEORG VON LUKÁCS: DIE SEELE UND DIE FORMEN. ESSAYS

Durch Leistung, nicht durch Polemik stellt sich dieses Buch den üblichen Essaysammlungen gegenüber. Nicht der literar-historische Vermittlungsversuch Dichtungen einem allgemeinen Verständnis zugänglich zu machen, sondern eine ursprüngliche und tiefe Stellungnahme zum Ganzen des Lebens ließ diese Essays entstehen. Das bestimmt die Tiefe der Fragestellung und die Form, die neben Kunst sowohl als Wissenschaft selbstrechtlich bestehende Eigenart dieser Essays. Die Formen der Dichtung sind das Medium, durch welche dieser Essayist seine eigenen Fragen an das Leben stellt. Für ihn ist – wie die Formulierung seines Programmes lautet – die Begrifflichkeit eine motorische Kraft des Lebens, ein sentimentales Erlebnis, das sich an Dichtwerken vollzieht.¹ Von dem geformten Leben der Dichtung geht er zurück zum Erlebnis, d.h. von der Form zur Seele, von dem Erlebnis zur allgemeinen Menschenschicksal deutenden Idee, die in der individuellen Gestalt und Gestaltung des Dichters Erscheinung geworden ist, d.h. vom Bild zur Bedeutung. Ausgehend von der Technik der Dichtung strebt Lukács der Metaphysik der Kunst zu, um durch die Kunstphilosophie hinzuweisen auf die letzten Fragen des Lebens. Biographisch-philologische Tatsächlichkeit, psychologische Einfühlung und eindrucksvermittelnde Darstellung, diese Endzwecke der meisten Essays, sind für Lukács Ausgangspunkte zur Aufwerfung und Beantwortung der gekennzeichneten tiefer schürfenden Fragen. So stehen diese Essays, die ein aktuelles Interesse besitzen durch die Bezugnahme auf repräsentative Geister unserer Zeit, wie Stefan George, Charles-Louis Philippe etc., in der Nachbarschaft der Essays, die wir Wilhelm Dilthey und Rudolf Kassner verdanken.

Dr. Franz Baumgarten

14. GEORG VON LUKÁCS, DIE SEELE UND DIE FORMEN. ESSAYS

Ein Essaybuch, das die Einheit des Problems hat, ein Kritiker, der in erster Reihe die metaphysischen Prinzipien seines Kunstgestaltens bestimmt: es scheint, als ob Buch und Essayist über die eigenen Grenzen

hinausgingen. Das Problem ist das der Form, doch nicht als reine Abstraktion, sondern in ihrer Erscheinung als literarische Form.

Kann man überhaupt von abstrakter Form in der Kunst sprechen? Form ist doch immer etwas Relatives, Abhängiges, die ohne die Prägung in der Materie sich ganz zu verflüchtigen scheint. In ihrer genetischen Erscheinung ist sie aber ein Verhältnis, das seinen Sinn durch *beide* Glieder erhält, ein Verhältnis, dessen zweites Glied stets die Form, dessen erstes aber veränderlich ist und viele Namen haben kann: Mensch, Welt, Leben, Schicksal, Natur, Geist – der Essayist nennt es Seele – und nur in diesem Verhältnis erhält sie Wirklichkeit oder besser: Verwirklichung, denn sie ist Funktion und Tat, keine Starrheit, ihr Anfang ist die schaffende Sehnsucht nach Vollkommenheit und ihre Erfüllung heißt Kunst.

Doch in der Kunst ist jedes Werk ein Einziges; sie kennt nicht die Abstraktion der reinen Form. Es muß die erkenntnistheoretische Frage auftauchen: wie ist die Erkenntnis der abstrakten Formen möglich? Der Essayist antwortet: weil sie ein kategoriales Apriori der Kunst ist, erkennbar durch „die Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem Gefühl“¹. Für den Kritiker wird die Erkenntnis der Formidee bei jedem konkreten Werke so übermächtig, daß er das Reale einzeln vergißt, für ihn ist das Apriori wirklich das Vorangehende. „Die Dichtung ist früher und größer als alle Dichtungen ... die Idee ist früher da als alle ihre Äußerungen.“²

Es scheint, als ob die Grenze gegen das Gebiet der Philosophie hier überschritten wäre; darum muß der Essayist die Prinzipien seines Schaffens und das Recht zu seiner eigenen Form bestimmen. Denn die Kritik als Essay soll ebenso Formgestaltung sein, wie die Kunst, nur daß das erste Glied des Verhältnisses: das Erlebnis als Prinzip des Formens, die Kunstform selbst ist; was das Leben als Formschaffendes für den Künstler bedeutet, das wird für den Kritiker die Kunst selbst. Aus der kühlen Erkenntnis der Idee, wenn sie in der Kunst verwirklicht ihm entgegentritt, wird ein gefühlsmäßiges Erlebnis; darum meint der Kritiker immer das Leben, wenn er von Formen spricht, und seine theoretischen Fragen werden wie „Lebensfragen klingen und Seelenbekenntnisse“.³ Denn „jedes Schreiben stellt die Welt im Symbol einer Lebensbeziehung dar. Das Problem des Schicksals bestimmt überall das Problem der Form... in den Schriften des Essayisten wird die Form zum Schicksal, zum schicksal-schaffenden Prinzip. Der Kritiker ist der, der das Schicksalhafte in den Formen erblickt, dessen stärkstes Erlebnis jener Seelengehalt ist, den die

Formen indirekt und unbewußt in sich bergen. Die Form ist sein großes Erlebnis. Das Schicksalsmoment des Kritikers ist also jenes, wo die Dinge zu Formen werden".⁴ Diese Worte weisen den Weg zu dem Buche.

Es entwickeln sich vor uns in reicher Gliederung die Wechselwirkungen von Künstlerleben und Werken oder abstrakter die Verhältnisse von Seelen und Formen. Aber jeder Name ist nur Maske für den Essayisten, um darunter von seiner Seele und seiner Erkenntnis Kunde zu geben. So deutet er in der Kunstform anderer seine eigenen Erlebnisse an, so werden seine Schriften auch zur eigenen Kunstform.

Rudolf Kassner vertritt den Platoniker, dessen Form der Essay ist, der „durch die Schicksale anderer hindurch“⁵ spricht, und dadurch werden seine Menschengestaltungen nur Schatten wirklich gelebter Leben. Denn für den Platoniker ist das Verhältnis zwischen Leben und Form nicht die Harmonie, sondern die Sehnsucht; er geht einen Weg, der niemals ans Ziel gelangt, und sein Erlebnis wird durch das Leben anderer zur Form.

Bei Kierkegaard („Das Zerschellen der Form am Leben“) wird das Verhältnis zu einem Auseinander. Er will Eindeutigkeit und Einheit, „Form schaffen aus dem Leben“,⁶ kehrt das Verhältnis um, damit die Form lebensschaffend, lebenssteigernd werde, aber er erreicht nur die starre Geste. Die fehlende Harmonie zwischen beiden will er dadurch erzielen; daß er das Leben in seiner absoluten, problemlosen oder jenseits von allen Problemen gehobenen Form zu durchleben trachtet, um die homogene Gestaltung aus dem Gebiete der Kunst hier herüber zu retten. Seine Tragödie wurde, daß er leben wollte, „was man nicht leben kann“.⁷ – Die Romantiker strebten auch danach, die Dichtung zum Leben zu gestalten, und dadurch verloren sie das Leben. Sie wollten die Grenzen verwischen, und „die Grenzen werden für sie weder Tragödie, wie für jene, die das Leben zu Ende leben, noch Wege zu einem wahrhaften, echten Werk, dessen Größe und Stärke eben im Auseinanderhalten des Heterogenen und im Schaffen einer neuen, von der Wirklichkeit endgültig losgerissenen, in sich einheitlichen Schichtung der Welt besteht“.⁸ Novalis als einziger erreicht von ihnen eine Harmonie, für ihn allein wurde die Gefahr kein Zusammenbruch, nur er schöpfte Bereicherung daraus („Zur romantischen Lebensphilosophie“).

Was die Romantik wollte, nämlich das Leben nicht nur für das subjektive Einzelne durch die Kunst formen – das erreicht die bürgerliche Poesie. Bürgerlichkeit bedeutet schon Gemeinschaft, das Sich-einfügen des

Einzelnen, die Unterordnung des Individuellen, doch dadurch auch zugleich Armut an Kunstsinn. Soll die Kunst in der Bürgerlichkeit mit dem Leben in Harmonie sein, muß eine Begrenztheit entstehen, die Leben und Kunst ärmer macht. Es kommt die Formung zustande durch ein Verzicht auf alles Dichterische im Leben, um die Schönheit im Werk zu retten, durch eine einseitigen Lösung der tragischen Frage des Verhältnisses zwischen Kunst und Leben, wodurch das Leben nicht verneint wird und die Kunst auch hier seine Äußerungsform bleibt; sie wird nur eben beschränkter, pflichtgemäßer, handwerksmäßiger („Bürgerlichkeit und *l'art pour l'art*“).

Die Verhältnisse werden im weiteren verwickelter zwischen Seelen und Formen, und dadurch erfährt die Frage eine gewisse Steigerung. Die seelische Einsamkeit und ihre Formung mit Stephan George; die Vertiefung und Verfeinerung der Lyrik, die trotz ihrer so zart abgeschatteten Gefühle in der strengsten Form erscheint. – Liebe und Sehnsucht und ihre Form die Idylle, die epische Lyrik (Charles-Louis Philippe). – Ästhetismus und Impressionismus erlöst durch die Form, die Zufälligkeit, die zur Notwendigkeit geformt ist (Richard Beer-Hofmann). – Von Reichtum, Chaos und Form ein Dialog zwischen den impressionisten und Klassizisten (Lawrence Sterne).

Das Problem schwillt an, schillert in allen Farben, wird von den mannigfaltigsten Seiten beleuchtet, bis es in der Metaphysik der Tragödie (Paul Ernst) endgültige Einheit, eine Transzendenz gewinnt, wo Form und Leben nicht nur Verhältnis, Harmonie oder Auseinander bedeutet, sondern wo sie sein wird. Wie ein Werdegang erscheinen die Formen bis zur höchsten Erfüllung in der Tragödie, wo die Form wirklich als das Apriorische auch erscheint und das Leben ihrer strengen Gesetzmäßigkeit gegenüber, mit seiner Zufälligkeit, Anarchie, Ungewißheit, Vieldeutigkeit versinkt, nur zur „bloßen Allegorie“ der eigenen Idee wird. Die formende Sehnsucht wird hier zum metaphysischen Grund der Tragödie: „die Sehnsucht des Menschen nach seiner Selbstheit“⁹. Die Form der Kunst und die Form des Lebens werden ein und dasselbe. Das Schicksal wird aber nicht als etwas Äußeres gefühlt, denn der tragische Mensch „weiß um sein Schicksal und dies sein Wissen nennt er Schuld“;¹⁰ er empfindet es als seine Tat und formt selbst sein Leben zur Tragödie. Dadurch aber, daß er das Schicksal als Eigenes, Innerliches fühlt, seine eigene Grenze gegen das Äußere zieht, erhöht er sich selbst über alle Schicksalszufälle, und so wird die Tragödie zum Vorrecht der Größe.

Hier tritt die Form auch für uns vor die Kulissen des Lebens, und von hier aus können wir verstehen, daß für den Kritiker die Form der Kunst Erlebnis ist und alle Formen lebensbedeutend werden können.

Denn nicht von der Form, sondern von den Formen spricht das Buch, nicht vom Erkennen der Idee, sondern von jenem Apriori, das in der Kunst als konkretes Sein uns gegenübertritt; nicht von einer logischen Verallgemeinerung, sondern von einem schaffenden Prinzip. Doch hier muß der Essay der Forderung gegenüber, die er sich selber auferlegte, zurückbleiben, gerade durch seine Begrenzung als Kunstform. Alle Fragen, die er aufwirft, weisen weiter, auf eine andere Behandlung hinaus, die diese tiefsten Probleme der Kunst als metaphysische Einheit darstellt und nicht als neugeformtes Erlebnis in künstlerischer Form uns gibt. Denn entweder droht der Inhalt gerade diese Form zu zersprengen oder die Kunstform zieht uns durch Menschen und Schicksale ab, die Probleme in ihrer wirklichen Tiefe zu ergreifen.

Budapest

Emma von Ritoók

15. GEORG VON LUKÁCS, DIE SEELE UND DIE FORMEN

Ein Meister ästhetischer Analyse hat hier eine Reihe auf den ersten Blick recht disparater Charakterköpfe zu einem einheitlichen Ganzen gefügt, indem er sie als Typen des Versuches, Form und Leben zu versöhnen, behandelt. Novalis und Kierkegard, Storm und Stefan George, jeder findet hier seinen Platz, als sei es im Plan des Buches so vorgesehen. Unter diesem einheitlichen Gesichtspunkt erscheint mancher dieser Charakterköpfe in einem neuen Lichte.

M.

16.

— Unter dem Sammelnamen *Die Seele und die Formen* stellt G. von Lukács eine Reihe von Essays zusammen, die zunächst einige ältere Dich-

tercharaktere beleuchten, Novalis und Storm, dann zum Teil in recht eindringender Weise auch moderne Poeten behandeln. So wird Stefan George als der Dichter der Einsamkeit hingestellt. Nach dem vielen Schwulst, den man uns über diesen Poeten vorgesetzt hat, wirkt gerade dieser tiefbohrende Essay sehr erfreulich. Wertvoll scheint mir auch der Aufsatz über Paul Ernst und seine Tragödien. Im ganzen: ein feiner Kopf, der zwar nicht frei ist von Spitzfindigkeiten und hier und da allzu gewollter Geistreichelei, der aber doch auch überraschende Ausblicke an anderen Stellen eröffnet. Der Essay, deren er eine Anzahl zusammenstellt, erscheint dem Verfasser als eine eigene Kunstart, „eine eigene restlose Gestaltung eines eigenen vollständigen Lebens“.¹

[R. Müller-Freienfels]

17.

Der Essayist ist ein Vorläufer, ein Wartender, ein Johannes in der Wüste: gewiß ist er das heute, weil er mehr zu tragen hat, als ihm zukommt, Maße aufzustellen hat, die sonst ein denkerisches System lieferte, dessen wir heute ermangeln. Doch hat er seine problematische Position nunmehr so vertieft und seine Form so eindeutig bestimmt, daß ihn auch das kommende System der Werte nicht mehr beseitigen kann. Er wird seine Gattung des „intellektuellen Gedichtes“ behaupten. Wir leben schon einmal in einer Zeit der Fälschungen. Nicht jede Nichtigkeit, die ein armes Gehirn mit allerlei Beziehungen belastet, ist ein Essay. Die Werke dieser Gattung sind viel seltener, als die billige Versenkung des Wortes glauben machen möchte. Zu den ganz wenigen Essayisten, die wir in Deutschland besitzen, ist ein vollwertiger neuer gekommen: Georg von Lukács mit dem Buche „Die Seele und die Formen“ (bei E. Fleischel, Berlin).

18. DIE SEELE UND IHRE FORMEN. ESSAYS VON GEORG VON LUKÁCS

Diese Essays sind in jenem intimen Brief- und Plauderstil geschrieben, der wieder modern geworden ist; an sich ein Zeichen des fortschreitenden Kulturnivellements. Wenn sie Muster des Essays überhaupt, über dessen „Wesen und Form“ der einleitende Freundesbrief plaudert, sind, so wäre das Wesen des Essays – und das käme der Wahrheit vielleicht sogar nahe – als ein Zerfließen der „Form“ in Betrachtung, welcher Art auch immer, leicht zu bestimmen. „Wie Leben Form und damit höchstes Leben wird“¹ ist das Thema, das diese scheinbar so unvermittelt zusammengefügte Betrachtungen in einem inneren Verwandtschaftsverhältnis binden soll; es ist in der Tat *das* Thema des Menschlichen und wohl auch des Daseins überhaupt. Besonders nahe berührt es sich mit der Grundenergie der christlich-katholischen Lehre, zu der sich denn auch in diesen Essays dem Einsichtigen mancherlei Beziehung ergeben. Aber gerade jene charakteristische Zerstreuung der Form in Geistreichigkeit bei immerhin charaktervoller Wahrhaftigkeit zeigt den Mangel dieser Art gegenüber einer anderen Art von Essays, wenn man sie so nennen will, z.B. Schopenhauers, Nietzsches usw., die, der Kunst nahe, Organismen, selbst „Form“ sind und Form wirken, während von diesen gewandten und charaktervollen Betrachtungen höchstens Anregungen ausgehen. Das Buch enthält: Platonismus, Poesie und die Formen, Das Zerschellen der Form am Leben, Zur romantischen Lebensphilosophie, Bürgerlichkeit und l'art pour l'art (Storm), die neue Einsamkeit (Stefan George), Sehnsucht und Form, Der Augenblick und die Formen, Reichtum, Chaos und Form (Lawrence Sterne), Metaphysik der Tragödie.

München

Christoph Flaskamp

19. ESSAYISTEN

von Richard M. Meyer (Berlin)

Eine wahre Hochflut von Essays zwingt uns diesmal, bei den einzelnen kürzer zu verweilen als sonst, schon weil die allgemeine Bedeutung der

Erscheinung leicht über dem vielen Interessanten der Einzelfälle verschwinden könnte. Denn an sich gehört die Vorliebe für diese Form und die wachsende Gewandtheit, mit der sie gehandhabt wird, zu den merkwürdigsten Zeichen unserer literarischen Zeit. Ganz gewiß treibt nicht jeden, der sie gebraucht, eine innere Notwendigkeit dazu; neben einer aphoristischen Natur, wie Bahr eine ist, finden wir Systematiker genug, und nicht selten sogar Pedanten, die doch vor dieser Form zurückschrecken sollten wie ein Miniaturist vor der Freskomalerei; wir treffen vor allem auch jene Ahnungslosen, die eine Form benutzen, wie man eine Droschke bestellt: weil sie eben vor der Tür steht. Aber daß unsere Periode den Aphoristiker, den Essayisten ausbildet, wo immer eine Anlage dazu vorhanden ist, das wird nicht minder aus den Virtuosen deutlich als aus den Ringenden.

Wir würden das Buch von *Lukács** auch dann an die Spitze gestellt haben, wenn es nicht schon deshalb diesen Platz fordern würde, weil hier allein über das Wesen des Essays gehandelt wird. Denn ohne allen Zweifel ist es das bedeutendste Bekenntnis, das uns diesmal vorliegt. Der Verfasser mit dem ungarischen Namen scheint wirklich kein Vollblutdeutscher: ungelenke Ausdrücke wie „lyrikreich“ und „minütlich“ wären einem Autor, der sonst ein Meister der Form ist, schwerlich entschlüpft, wenn ihm die äußere Sprache so geläufig wäre wie die innere. Vor allem deshalb nicht, weil man hier wieder jenen Ernst im Denken findet, dessen Mangel vielfach dem Essay so selbstverständlich schien, wie er in Wirklichkeit ihm gefährlich ist. Der Essay ist für Lukács die Form, in der man sich der Seele eines Kunstwerks allein bemächtigen kann; und bemächtigen will er sich des künstlerischen Erlebnisses, ohne Teile davon an Begriff und System abgeben zu müssen. Es ist jenes Bedürfnis nach der unmittelbaren und vollständigen Aneignung, das die Philosophie Bergsons so einflußreich gemacht hat. „Es gibt Ereignisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden könnten und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen.“¹ In die soll der Essayist sich ganz hineinschmiegen, bis er selbst ihre Form annimmt, wie die Asche den Umriss des in Pompeji erstickten Jünglings wiedergibt. Eigentlich also müßte jeder, der ein Kunstwerk ganz sich zu eigen machen will, selbst darüber schreiben; und wieder, um die Kritik als Kunst zu genießen, müßten wir über sie neue Kritiken verfassen — Kri-

**Die Seele und die Formen*. Essays. Von G. v. Lukács. Berlin, 1912. Egon Fleischel & Co.

tiken nicht als Werturteile, sondern als persönliche Abformungen des vorigen Kunstwerks. Man sieht nun freilich auch gleich, wo die Gefahr dieser essayistischen Weltanschauung liegt: in der immer weiter gesteigerten Entfernung von der Realität – denn nur das (von Lukács sehr geistreich, aber doch auch problematisch behandelte) Problem der Ähnlichkeit zwingt den nachschaffenden Künstler immer doch wieder an die gegebene Tatsächlichkeit heran. Wir werden es daher begreiflich finden, daß Lukács selbst *die* „Porträts“ am besten gelingen, deren Originale seiner eigenen Neigung zur Fortstilisierung am meisten entgegenkommen: so hier vor allem Stefan George und Paul Ernst. Wie sich in Georges Kunst Intimität und aristokratische Ferne vereinigen: „Was hinter verbissenen Lippen gegen eigenen Willen ausbricht, was man in dunkeln Stuben mit weggewendetem Kopfe flüstert an letzten Geständnissen: das ist in diesen Liedern.“² Oder wie bei Ernst alles Individuelle abgestreift wird – was ich freilich, nicht mit Lukács' Comeille gegen Shakespeare ausspielend, für ein gewolltes Gebrechen seiner Kunst halten muß –: „Nackte Seelen halten hier mit nackten Schicksalen einsame Zwiesprache.“³ Bei einfacheren Naturen wie Theodor Storm kompliziert er sich die Aufgabe unnötig; das geistreiche Wort von der Verwandtschaft einer Novelle Storms mit einer wissenschaftlichen Monographie sagt mehr als der ganze Rest des Aufsatzes über das Wesen des „Landrates von Husum“⁴, wie der Österreicher ihn mit ergötzlicher Verkennung unserer Rangverhältnisse nennt.⁵ (Übrigens freut es mich, daß gleichzeitig mit mir Lukács das Wort von dem „Epos des Bürgertums“⁶ gefunden und es ähnlich angewandt hat wie ich in einem so betitelten Aufsatz der „Neuen Rundschau“.)⁷ – Es versteht sich auch beinahe von selbst, welche Gegenstände Lukács sich auswählt: da sind noch Kierkegaard und Novalis; freilich auch der junge Franzose Charles-Louis Philippe und die Wiener Beer-Hofmann und Rudolf Kassner, letzterer, dem Lukács an Klarheit und Geist weit überlegen ist, während Kassner ihn an musikalischer Sprachkunst übertrifft, freundschaftlichst verzeichnet.

...

20. NEUE ESSAIBÜCHER

I.

Es ist billig, zu klagen, daß jetzt die Essaisammlungen schon beinahe so zahlreich erscheinen wie die Gedichtbücher. Gewiß türmt sich einem auf dem Schreibtisch der Einlauf von Neuerscheinungen in gar nicht langer Zeit zu einer schon erschreckenden Höhe hinauf. Es dürfte aber nicht schwer fallen, nach den ersten Seiten eines solchen Buches bereits zu wissen, mit was für einem Autor man zu tun hat. Und da möchten wir, statt zu klagen, schon jetzt mit Freude feststellen, daß von viel Gutem zu sprechen sein wird. Wenn wir nun die Auswahl der Reihe nach vornehmen, so möchten wir vorher nur bemerken, daß selbstverständlich von einer Vollständigkeit nicht die Rede sein kann, weil es ja sehr leicht möglich ist, daß wir — bei der so großen Zahl an guten Neuerscheinungen — manche gleichfalls gute übersehen haben.

Mit dem vielseitigen Buch von Hermann Bahr¹ möchten wir beginnen. Er nennt seine Sammlung von Aufsätzen, ohne irgendwelche nähere Bezeichnung, in einem ziemlich dekorativen Sinne „Essais“. Dieser Titel erscheint uns etwas gewagt. Die hier gesammelten Aufsätze sind keine Essais, sie sind kaum das, was man im echten Sinne Essais bezeichnen sollte. Sie sind, wenn man will, mehr und, wenn man will, schließlich weniger. Sie sind teilweise Feuilletons, mit viel Sorgfalt geschrieben; und zum größten Teil Impressionen von einer merkwürdig kritischen Art, mit viel Sicherheit gesehen. Sie sind etwas durchaus Freies, Ungezwungenes und haben nicht viel von den Mühen der Konsequenz in sich, die man aus richtigen Essais meist herausfühlen wird. Bei Bahr wird mit Leidenschaft über etwas gesprochen, mit Haß, Liebe von den kleinen Dingen des Lebens und, wenn es sich um die großen Ereignisse der Menschheit handelt, Tolstoi, Whitman, mit Ergreifenheit.

Andere Blätter sind von einem feinen Humor. Da zeigt sich uns vielleicht der echtste Bahr, er lächelt hinter seinen gescheiterten Einfällen hervor und wir sehen ihn aus seiner Schrift so, wie er ganz er selbst ist: mit den Augen, die Güte in sich haben, und mit dem sehr wilden Bart. Er gibt z.B. ein vortreffliches Selbstbildnis, wenn er in einer lustigen Satire einen „Hermann Bahr-Preis“ vorschlägt. Den soll jenes Werk bekommen, das bei nachweisbaren künstlerischen Qualitäten den allerärgersten Mißerfolg gehabt hat. Das ist im Grunde ja nicht nur lustig, es steckt auch viel

spöttische Erfahrung mit dem Publikum dahinter. „Groß ist ein Werk, das die Kraft hat, den Geschmack zu verändern“. Es gibt tatsächlich durchgefallene Stücke, die den allgemeinen Geschmack später sehr entschieden verändert haben....

Die Aufsätze sind ganz willkürlich gesammelt, nach den Ereignissen des Tages, die sie entstehen ließen. Aber was gesagt wird, hebt sich über den Tag hinaus und es bleibt immer Ereignis: Bahr weiß aus den kleinen, spezifischen Geschehnissen das herauszukleiden, was als echt Menschliches immer wieder Ausdruck wird und es kommt nicht einmal so sehr darauf an, in welchem zeitlichen Zusammenhang es sich diesmal wieder gezeigt hat. Hierin liegt das Recht des Impressionisten (weil er nicht nur Impressionen sieht, sondern auch ihre motorische Kraft), diese Eindrücke in Buchform zu sammeln, wenngleich sie so beinahe mehr ein ausführliches Tagebuch zu bilden scheinen, als ein abgeschlossenes Werk. Jede Arbeit ist hier etwas in sich Erledigtes, das seinen Schwerpunkt in sich selbst trägt. Aber das Ganze — das sehr wohl in seiner Zusammenstellung Verschiebungen erfahren könnte, ohne seine Form zu ändern — eint sich zu einer anderen Einheit zusammen, zu einer abstrakteren, als es die des behandelten Stoffes ist, zum Menschen, der es uns sagt und den wir aus diesen zwanzig Äußerungen wie von zwanzig anderen Seiten sehen.

So staunt man schon nicht mehr über die große Verschiedenheit der Gebiete, die Hermann Bahr in diesem Band behandelt. Das Thema: Hermann Bahr wird hier nach allen Möglichkeiten variiert, geistreich, lustig, adagio und auch nachdenklich. Immer fühlen wir dieses Hauptthema sehr unmittelbar und nur, wenn man uns fragen wollte, wie dieses selbst klinge, kämen wir in eine kleine Verlegenheit und könnten es nicht gleich beschreiben; denn Bahr ist schließlich auch ohne die Variationen seines Ichs lustig einmal und das anderemal wieder adagio, er kann alles sein; er selbst hat in seinem Werk tausend Gesichter und es dürfte heute kaum einen anderen deutschen Schriftsteller von seiner Qualität geben, der bei diesen vielen Masken, die er durchwegs aus seinem Gemüt herausnimmt und sich um den Intellekt bindet, so wenig oder auch — es kommt hier schon auf dasselbe heraus — immer so sehr er selbst ist. So zeigt sich Bahr in diesem Sammelbuch als der erste Typus des modernen Essaisten im weiteren Sinne, der aus den umgrenzenden Mauern einer Spezialwissenschaft oder -kunst heraustritt und alles mitmachen will, Malerei, Musik, Dichtkunst und Feuilletonismus: nur aus dem einen Grunde schon, weil ihm alles dies Anregung wird.

Sehr sticht von diesem schillernden Buch die gefestigte Geschlossenheit ab, die der Essaysammlung Georg v. Lukács', eigen ist. Der junge, ungarische Kritiker steht unter dem Einfluß Rudolf Kassners, dem er auch einen sehr ausführlichen von den zehn Essays widmet. Er sagt hier einmal: „Kassner ist einer der am stärksten platonistischen Schriftsteller der Weltliteratur“.² Damit stellt Lukács auch sein Programm auf. Denn Kassner ist bei aller Kritik in erster Linie Dichter, er hat beinahe eine sozusagen ästhetische Scham, etwas Scheues, Kritiker zu sein und nicht ein rein Empfangender, was sich aus seiner wundervollen und sehr persönlichen, improvisierenden Sprache allein schon seltsam zu erkennen gibt. Auch Georg v. Lukács will diesen Weg gehen, der vom Platoniker zum Dichter führt. Er ist ohnehin mehr Dichter als Kritiker und man liest in seinem Buch „Die Seele und die Formen“ beinahe gar nicht Auseinandersetzungen über den Stoff, sondern Auseinandersetzungen über ihn selbst, sein Ich und den Stoff. So daß wir — es ist bei der reinen Dichtung geradeso — nicht belehrt werden, sondern im höchsten Maße angeregt. In dem Verfasser erkennen wir einen Dichter, der Essayist geworden ist. In seinen Arbeiten mischt sich beides, so daß weder wirkliche Essays entstanden sind, noch runde Dichtungen: bei alledem wäre nämlich der Dichter Lukács kein Gestalter, sondern eher ein von Stimmungen sehr abhängiger Lyriker. Dieser Zwiespalt in sich selbst macht auch jeden einzelnen seiner Essays zu etwas Formlosem und das steht in einem befremdlichen Gegensatz zu der sonst fest einschließenden Form des Gesamtinhaltes in diesem Buch.

Seine Lebendigkeit macht das Erlebnis der Form aus. Lukács ist mit einer Intensität Künstler der Form, daß das Artistische, das immer gefährlich selbstverständliche Übung werden kann, wenn man der Form zu nahe kommt, sich von selbst ausschaltet. Lukács ist alles, nur kein Artist, weil der mit der Form spielt, so souverän beherrscht er sie; während Lukács eine sehr hohe Verehrung für sie hat, er behandelt sie mit viel Sorgfalt als ihre Priester, nicht als ein Jongleur und er sieht in allem nichts als sie, er sucht in allen Dingen, die ihn anregen, die Form ihrer Seelen. So wird er, indem er vor ihnen steht, Dichter und Kritiker zugleich, aber nicht um Kritiker zu sein, um Dichtung zu erleben, sondern aus dem Formprinzip heraus, so daß er in allem schließlich, in Kritik, in Dichtung nichts als Formen sieht und sich — das war zu erwarten — zu einer alleinseignachenden Formreligion emporschwingt, die nun allerdings in einem sehr argen Satz gipfelt: „Es gibt Schicksalsbeziehungen, die so ausschließ-

lich Beziehungen der Schicksale an sich sind, daß alles Menschliche ihre abstrakte Reinheit und Hoheit nur stören würde."³ Wir finden, daß das eine Ausschließlichkeit von Motiven voraussetzt, die wir nicht für möglich halten können, weil ja für uns Menschen die Motive überhaupt nicht vorhanden wären, wenn sie nicht eben durch die Beziehungen zu uns ein Schicksal bildeten. Die ausschließlichen Beziehungen der Schicksale an sich setzten eine Abstraktion des Menschlichen voraus, was eine Form ergeben würde, die keinen Inhalt mehr einschließt, sondern eine durchaus absolute Leere.

Der oben zitierte Satz steht in der Einleitung, die sonst sehr kluge Worte hat. Sie ist voll von Einfällen und ist vielleicht die beste Abhandlung des Buches. Der Essai über Paul Ernst ist ausgezeichnet; der über Sören Kierkegaard ein wenig überflüssig, denn das hier Gesagte steht auch in den unvergleichlich wertvolleren „Motiven“ Kassners; der über Charles-Louis Philippe ein Verdienst.

...

Theodor Tagger

21. DIE FORMEN

...Hier ist auch davon zu sprechen, wie diese beschauliche Lyrik sich fremde Provinzen anzugliedern beginnt. Zwischen der isolierenden Lyrik des Impressionismus bei Liliencron,¹ mehr noch bei Arno Holz,² am meisten bei Peter Altenberg,³ und der philosophischen Einzelbetrachtung entstehen enge Beziehungen. „Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen“ — dieser Vers von Holz kann schon ein lyrischer Aphorismus heißen, wie umgekehrt mancher kurze Aphorismus Nietzsches ein Stimmungsbild —, man denke nur an die berühmte „Sternenfreundschaft“, die Schilderung seiner Beziehungen zu Richard Wagner. Noch mehr aber: auch der Essay nähert sich dem Ton und Stil dieser neuen Lyrik, und eine Art philosophischer Rhapsodie über ein literarisches Erlebnis wird er bei Kassner, soll er nach Lukács allgemein werden. Womit denn freilich wiederum eine prinzipielle Vermischung der Gattungen eingeleitet scheint; denn klare Wiedergabe, nicht bloß stimmungsmäßiger Nachhall, darf von den Prosaformen der Betrachtung erwartet werden. Aber eben auch in

der Form vollzieht sich die Annäherung: die Prosa, die in rhythmischer Hinsicht bei uns zu lange formlos war, strebt durchweg nach dem „Numerus“, wie die Alten die Grundform des Prosarhythmus nannten; strebt nach ihm im kleinen im Aufbau des Aphorismus bei Nietzsche, im großen in der Komposition von Novelle und Roman bei Thomas Mann und Jakob Wassermann.⁴ Der Rhythmus aber, wir sprachen es schon aus, ist der eigentliche Herr und Schöpfer der modernen Lyrik geworden.

...

Aber einstweilen ruht das Zepter noch in den Händen der Lyrik; und es ist ein Kennzeichen solcher Herrschaftsepochen, daß auch die Untertanen anderer Könige die Zeichen des regierenden Hauptes in ihre Kleidung aufnehmen. Wie sich die lyrische Form auf Aphorismus und Essay erstreckt, haben wir schon gezeigt;* und die Wandlung im Stil der Kritik ist durchaus vergleichbar: als Dichter will ein für so viele auch in der Form maßgebender Kritiker wie Kerr angesehen werden, und in seinen kritischen Betrachtungen wird Shaw oft lyrischer als in den Tragödien.

...

Richard M. Meyer

22. ENTGEGNUNG**

Von Alfred Weber

Mein kleiner Einleitungsvortrag zum 2. deutschen Soziologentag über den soziologischen Kulturbegriff hat so viel Widerspruch hervorgeru-

*Der lyrische Essay: v. Lukács, Die Seele und die Formen, Berlin 1912, Fleischel, vgl. etwa R. Kassner, Der Dilettantismus, Frankfurt a. M., Rütten und Loening, Sammlung: „Die Gesellschaft“.

**Um eine Klärung über die wichtigen Fragen des Wesens und der Methode einer Kultursoziologie anzubahnen, haben wir Herrn Professor Alfred Weber ersucht, sich schon in diesem Heft des Archivs zur obigen Besprechung des Staudingerschen Buches¹ durch Herrn Dr. Georg v. Lukács, welche zugleich die prinzipiellen Probleme aufwirft, zu äußern, um so mehr als mit diesem Buch die von Alfred Weber herausgegebene Reihe kultursoziologischer Publikationen eröffnet wurde.
(D.R.)

fen*, er ist auch dort, wo er nicht grundsätzlich mißverstanden wurde, von so vielen Bedenken begleitet worden, und gegen das Prinzip der auf seinem Boden stehenden „Schriften zur Soziologie der Kultur“ ist in der voranstehenden Besprechung von Georg v. Lukács so viel Gewichtiges eingewendet worden, daß es vielleicht berechtigt ist, über den prinzipiellen Standpunkt dieser Schriften wie des Vortrags einiges Erläuternde zu sagen:

1. Es wird in meinem Vortrag ausgegangen von einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Kultur- und Zivilisationsprozeß. Die Grundlage dieser Unterscheidung kann hier nicht wiederholt werden und auch nicht ihre Anwendung auf die verschiedenen Lebensgebiete. Ob diese Unterscheidung berechtigt und fruchtbar ist, muß sich nach den Erkenntnissen, die von ihr her zu gewinnen sind, entscheiden. Jedenfalls aber ist diese oder eine ähnliche Unterscheidung Voraussetzung für alles, was man „Soziologie der Kultur“, oder genauer „der Kulturerscheinungen“ nennen kann. Denn nur wenn man der Kultur und ihren Erscheinungen ein wesenhaftes Dasein für sich gegenüber den naturalen Tatsachen des Lebens zuspricht, kann man sie überhaupt als etwas Besonderes in soziologische Beziehung zu diesen setzen. Diese Position wird anscheinend von meinem Kritiker auch nicht angefochten.

2. Das Wesen dieser soziologischen Beziehung ist aufzudecken und dazu ist zunächst der „Kulturbegriff“, von der soziologischen Seite her gesehen, zu klären. Das war die Aufgabe meines kleinen Vortrags, der übrigens nur das Einleitungskapitel zu einer größeren Arbeit ist. In ihm ist zweifellos an einer entscheidenden Stelle, durch die Weglassung von ein paar vom Verfasser als selbstverständlich innerlich dazu gedachten Worten die Möglichkeit einer falschen Auffassung geschaffen worden. Es ist ganz selbstverständlich auch meine Meinung, daß Soziologie an den begrifflich irgendwie erfaßten Kulturerscheinungen nur ihre *allgemeinen Züge*, die allgemeinen Züge zur Evidenz des Verstehens zu bringen hat, die irgendwie *aus gesellschaftlichen Zusammenhängen* verstanden werden können. Es war aber die Absicht des Vortrags, die *konkrete*, einzigartige, einmalige Natur aller Kulturerscheinungen scharf hervorzuheben und zu betonen, daß wir sie nicht aus ihrer Einmaligkeit in irgend etwas Allgemeines ihrem *Wesen* nach auflösen dürfen, auch dann nicht, wenn wir sie soziologisch begreifen wollen, daß vielmehr die soziologische Betrachtung

*Zum Teil allerdings in wirklich etwas subalternen Form – ein Schulbeispiel, die Besprechung im jüngsten Heft von Schmollers Jahrbuch² durch Wilhelm Köhler.

tung gerade dazu dienen muß, sie in ihrer Einzigartigkeit noch voller erfassen zu lassen, wenn sie a/ in ihren allgemeinen Bedingungen sie aufzeigt und b/ in ihren allgemeinen Zügen mit diesen allgemeinen Bedingungen in Verbindung bringt. Das sollte die Stelle ausdrücken, die so viel als anfechtbar zitiert worden ist und die sagt, es müsse durch die soziologische Betrachtung geleistet werden, „daß wir Dinge, wie die platonische Ideenwelt in ihrer einzigartigen Schönheit und Reinheit, ihrer berghohen Abgesondertheit von aller anderen Philosophie der Zeit begreifen und sie doch aus dem Leben herauswachsen fühlen, in dem sie standen“ – *in ihren allgemeinen Zügen* herauswachsen fühlen –, das war als für die soziologische Betrachtung selbstverständlich subintelligiert, da jede andere Betrachtung kulturgeschichtlich, literargeschichtlich, religionsgeschichtlich, jedenfalls nur immer historisch, die bloße Einmaligkeit erfassend, wäre. Hier besteht keine Meinungsverschiedenheit zwischen meinen Kritikern und mir, sondern nur ein Mißverständnis, das wohl durch das nicht genügende Hervorheben von etwas mir ganz Selbstverständlichem veranlaßt worden ist.

3. Die aufzudeckenden Beziehungen der Kulturerscheinungen zu den gesellschaftlichen Lebensstatsachen können, rein theoretisch-methodisch im Bilde ausgedrückt, immer nur in Projektionen von allgemeinen Zügen, die sie haben, auf Ebenen gesellschaftlicher Erscheinungen erkannt werden, mit denen diese allgemeinen Züge sich in ihrem zeitlichen und örtlichen Auftreten decken. Es handelt sich immer darum, zur Evidenz zu bringen, daß sie sich mit ihnen decken, zeitlich und örtlich mit ihnen korrespondieren, also in einer irgendwie gearteten *Beziehung* zu ihnen stehen. Ich glaube, daß wir ganz überwiegend bei der Konstatierung dieses *evidenten* Sichdeckens und des Herausarbeitens der Wahrscheinlichkeit einer beiderseitigen funktionalen Abhängigkeit werden stehenbleiben müssen und nur selten zur Aufdeckung eines eindeutigen, einfachen Kausalzusammenhanges bei der soziologischen Analyse werden fortschreiten können. In diesem Sinne wird also Kultursoziologie überwiegend nicht *Kausal*-, sondern *Evidenzwissenschaft* bleiben. Ein ausgezeichnetes Beispiel ihrer derartigen Behandlung ist der Aufsatz meines Kritikers über „Soziologie des Dramas“³ in den beiden letzten Nummern dieses Archivs, in dem nichts anderes geschieht, als wesentliche allgemeine Züge des modernen Dramas auf eine ganze Anzahl soziologischer Ebenen, mit denen sie sich zeitlich decken, zu projizieren: die der bürgerlichen Gesellschaftsordnung, die der rationalen, abstrakten Geistesverfassung

dieser bürgerlichen Ordnung, die der parallel gehenden Verinnerlichung und die der Zerbrochenheit der Weltanschauung; ihre Deckung mit ihnen und ihre innere Bezogenheit auf sie wird dort nachgewiesen.

4. Aber gerade dieser so überaus glänzende und anregende Aufsatz zeigt, daß noch etwas weiteres geschehen muß als nur diese Projizierung and Parallelisierung. Der Aufsatz projiziert nämlich jene soziologischen Qualitäten des heutigen Dramas tatsächlich auf *ganz verschiedene Arten* soziologischer Ebenen, die zum Teil wohl innerlich „übereinander stehen“ und sich decken, wie das Bürgertum und seine rationale Weltanschauung, zum Teil aber nach einer ganz anderen Richtung liegen wie die *Vielfältigkeit der Weltanschauungen* der gleichen Periode, die soziologisch betrachtet, eine rein historische *Zufälligkeit* ist. Das Bürgertum hat im Calvinismus eine *geschlossene* Weltanschauung ausgebildet, es ist ihm nur historisch nicht gelungen, sie zur allgemeinen zu machen; daher die Vielfältigkeit und heutige Zerbrochenheit. Es werden also hier soziologische und historische Ebenen, auf die projiziert wird, durcheinander geworfen; und das zeigt, daß alle soziologische Projizierung der Kulturerscheinungen auf einen letzten *Zentralpunkt* bezogen werden muß, der gewissermaßen die einheitliche Verfestigung des Übereinanderstehens der verschiedenen Ebenen bedeutet, die man projiziert und ihre Orientierung. Diesen Zentralpunkt habe ich, um irgend einen Ausdruck für ihn zu finden, als das „Lebensgefühl“ einer bestimmten Zeit bezeichnet. Das ist ein bloßer und, intellektuell betrachtet, zweifellos ein „unklarer“ Hilfsbegriff, nichts weiter als die Bezeichnung eines vorintellektuellen Erlebniscentrums, das in jeder Zeit vorhanden ist, dessen einzelne Züge intellektuell nicht aufzuzählen sind, das aber in seinem Wesen intuitiv unmittelbar ergreifbar ist; ganz genau so wie auf der anderen Seite das ihm gegenüberstehende Wesen der Kulturerscheinungen. Das Wesen dieses Lebensgefühls, seine *inhaltliche* Qualität, kommt dabei für die Soziologie nicht in Betracht, ebenso wenig wie das letzte künstlerische bzw. metaphysische Wesen der ihm korrespondierenden Kunstwerke und Ideen. Wohl aber kommen gewisse formale und sonstige allgemeine Eigentümlichkeiten dieses Lebensgefühls (so ob es ein einheitliches oder ein zerbrochenes, ein weltzugewandtes oder -abgewandtes realistisch-naturversenktes oder ekstatisch-erhobenes ist, und ähnliches) in Betracht für seine Behandlung als letzter Verankerungspunkt der soziologischen Ebenen, die zwischen ihm und den Kulturerscheinungen zu konstatieren sind und von denen her die allgemeinen Züge der Kulturerscheinungen soziologisch zu deuten sind. So, in

diesem Sinn ist der Begriff des Lebensgefühls als soziologischer Hilfsbegriff von mir verstanden und wird er auch in den Schriften „Zur Soziologie der Kultur“, welche die so gemeinten Beziehungen zwischen Leben und Kulturerscheinungen untersuchen sollen, angewendet werden.

5. Bei der Beurteilung dieser Schriften selbst aber sollte vielleicht berücksichtigt werden, daß auf einem neuen Gebiete nicht so ganz streng methodisch gearbeitet werden kann wie auf alten, schon in bestimmte Geleise eingefahrenen. Die Fragestellungen sind zu jung, die Arbeitsweise ist zum großen Teil erst von den Verfassern selbst auszubilden und in ihrer Möglichkeit und Fruchtbarkeit erstmals zu versuchen. Sie bleibt daher zunächst weithin individuell. Stark individuell gefärbt ist daher vorerst auch noch die einzelne Schrift. Es wäre ein grober Fehler des Herausgebers, wie ich meine, wenn er diese individuelle Färbung zugunsten einer streng methodischen Reinheit nach seinen Gesichtspunkten zerstören würde, da ja die Fruchtbarkeit *aller* Methoden auf diesem Gebiete sich erst *erweisen* muß. Es dürfte besser sein, Schriften zu bringen, die von den Verfassern in ihren Resultaten stark *erlebt* sind und Anregungen bieten, als solche, die, in methodisch reine Form gebracht, keine Resultate aufweisen. Ich bin nicht der Meinung meines Kritikers, daß die Methoden *vor* dem Beginn der Arbeit irgend eines neuen Gebietes für dasselbe fertig da sein müssen; ich glaube vielmehr, daß sie erst beim Arbeiten geschaffen und in ihm sukzessive nach ihrer Fruchtbarkeit und ihrem inneren Zusammenhange zu reinigen sind. Die weiteren Schriften werden langsam zeigen, wie das geschieht.

23. NEUERES DRAMA

Alexander von Weilen

... — Ungemein ausführlich, aber auch etwas schwerfällig und unklar sind die Erörterungen des *G. von Lukács*, die seinen ungarischen schon 1909 geschriebenen Werken entstammen.¹ Vor allem fehlt eine scharfe Abgrenzung und Definition dessen, was er unter modernen Dramen überhaupt versteht. Das moderne Drama ist das bürgerliche Drama, von bewußten nationalistischen Bedürfnissen hervorgebracht und vor eine ausgestaltete Traditionsbühne gestellt. So wird es zu Experimenten, die seiner

Wesenheit widersprechen, gezwungen, so wurden teils Kompromisse geschlossen, teils blieb es der Bühne fern, auch das Theater Antoines und Brahms vermochte nur einen kleinen Bruchteil der Literatur zu gestalten. Hauptmangel des modernen Dramas ist sein unreligiöser Ursprung, der von der gesamten sozialen Großstadtentwicklung bedingt ist. Das neue Drama hat eigentlich nur die Form des Buches als Forum, in ihm liegt die fast ausschließliche Wirkung dramatischer Werke (!). Die Kultur, der es entstammt, ist eine wesentlich intellektuelle, wenig sinnliche und greifbare, das nimmt ihm seine Wirkung auf die Masse und treibt es dem Aristokratismus entgegen, wie im Intimen Theater, das unmöglich war. Als man dessen inne wurde, strebte man nach Monumentalität, während der Sinn für dieselbe nicht vorhanden sein konnte. Aus der bürgerlichen Grundlage des Dramas bekam das Milieu organischen Anteil, wie im „Kaufmann von London“ und bei Diderot. Es ist aus dem bewußten Klassengegensatz erwachsen, der für die Elisabethanische Zeit noch gar keine Rolle spielte. So prallen nicht mehr Leidenschaften, sondern auch Weltanschauungen gegeneinander, es tritt die neue bewegende Kraft der Wertung ein, wie der junge Schiller schon soziale Kasten scheidet. Im Bürgertum vollzog sich die Umgestaltung des Zunftwesens zur kapitalistischen Produktion, aus ihm stammte der Konflikt der Generationen. Im Drama verschwindet der Held im älteren Sinne, die Frage stellt sich: Wie weit ist der Mensch der Täter seiner Tat? Schon Hebbel stellt fest, daß die Tat den Täter beherrscht. Je mehr sich das Zentrum der Motivierung nach außen verschiebt, desto mehr wirkt das Zentrum des tragischen Kampfes nach innen. Das neue Drama ist das Drama des Individuums. Der Individualismus als Lebensproblem ist das Produkt dieses Zeitalters. Dabei hat sich das Leben äußerlich uniformiert, der Mensch wird immer abhängiger vom Allgemeinen. Früher war das Leben individualistisch; jetzt sind es die Menschen. Ehedem hat die Richtung des Wollens die Tragödie gemacht, jetzt genügt die Tatsache des Wollens überhaupt. Die Erhaltung der Individualität an und für sich wird Zentrum des Dramas. Es wird zugleich Drama des Milieus, auf der einen Seite befreit das Leben den Menschen aus seiner Gebundenheit, auf der anderen schafft es ihm eine Kette von Bindungen. Das ergibt ein Paradoxon. Der Charakter wird zugleich wichtig und weniger wichtig. Die Persönlichkeit wird ganz innerlich, die Tatsachen gestalten sich ganz unabhängig, so daß eine wirkliche Berührung zwischen den beiden Faktoren unmöglich ist. Der Mensch im neuen Drama erscheint isoliert, dadurch wird ein Dialog unmöglich, ja auch der Mono-

log, der diese Isoliertheit nicht ausdrücken kann. So kommt es zur extremsten Subjektivität, und es ist lediglich Frage den Gesichtspunktes, ob etwas tragisch ist oder nicht. Damit erklärt sich die Häufigkeit der Tragikomödie. Die Handlung wirkt dem Innerlichwerden gegenüber geradezu störend. Das neue Leben hat kein Pathos, daher muß es das Drama erst stilisieren, seine Stoffe sind nicht dramatisch. Die ausschließliche Innerlichkeit des Schicksals treibt die Charaktere mit Notwendigkeit ins Pathologische. So hat das neue Leben dem Drama nur Formzersprengung gebracht. Das Drama ist problematisch und paradox nach jeder Richtung. Es vermag nur durch Psychologie sich auszudrücken, und was es auszudrücken hat, liegt jenseits der Psychologie, die auch als Ausdrucksmittel willkürlich und unzureichend ist.

24. BETRACHTUNGEN EINES UNPOLITISCHEN

... Es gibt ein schönes, tiefes Buch des jungen ungarischen Essayisten Georg von Lukács, betitelt: *Die Seele und die Formen*, und darin eine Studie über Theodor Storm, die zugleich eine Untersuchung des Verhältnisses von „Bürgerlichkeit und l'art pour l'art“ ist – eine Untersuchung, die mir, als ich sie vor Jahren las, sofort als das Vorzüglichste erschien, was über diesen paradoxen Gegenstand je gesagt worden, und die zu zitieren ich ein besonderes Recht zu haben meine, da der Verfasser vielleicht dabei meiner gedacht – und an einer Stelle auch ausdrücklich meiner gedacht hat.¹ Auf ein Wissen, zu dem wir durch unser Sein mit verholfen, haben wir ohne Zweifel ein besonderes Anrecht; und sind, indem wir es an uns nehmen, etwa in der Lage eines Vaters, der sich lächelnd von seinem gelehrten Sohn unterrichten läßt. – Lukács also unterscheidet vor allem zwischen jenem fremden, gewaltsamen und maskenhaften, asketisch-orgiastischen Bourgeoistum, dessen berühmtestes Beispiel Flaubert und dessen Wesen die abtötende Verneinung des Lebens zugunsten des Werkes sei – und dem echt bürgerlichen Künstlertum eines Storm, Keller, Mörike, welches das Paradoxon seines Beiwortes erst eigentlich verwirkliche, indem es bürgerliche Lebensführung, gegründet auf einen bürgerlichen Beruf, verbinde mit den harten Kämpfen der strengsten künstlerischen Arbeit, und dessen Wesen „des Handwerkers Tüchtigkeit“² sei. „Bürger-

licher Beruf als Form des Lebens", schreibt Lukács, „bedeutet in erster Linie das Primat der Ethik im Leben; daß das Leben durch das beherrscht wird, was sich systematisch, regelmäßig wiederholt, durch das, was pflichtgemäß wiederkehrt, durch das, was getan werden muß ohne Rücksicht auf Lust und Unlust. Mit anderen Worten: die Herrschaft der Ordnung über die Stimmung, des Dauernden über das Momentane, der ruhigen Arbeit über die Genialität, die von Sensationen gespeist wird.“³ Und indem er fortfährt, ergibt sich, daß er dies ethisch-handwerkliche Meistertum, im Gegensatz zu dem Mönchsästhetizismus Flauberts, dessen bürgerliche Lebensführung eine nihilistische Maske war, als die germanische Gestalt des bürgerlichen Künstlertyps anspricht: Ästhetizismus und Bürgerlichkeit, gibt er zu verstehen, stellen hier eine geschlossene und legitime Lebensform dar, und zwar eine *deutsche* Lebensform; ja, diese Mischung von Artistik und Bürgerlichkeit bilde die eigentlich deutsche Abwandlung des europäischen Ästhetentums, das deutsche l'art pour l'art.

Das ist glänzend – überaus fein und wahr! Aber wird man mir erlauben, daß ich es nicht nur lobe, daß ich mich auch darin wiedererkenne? Denn selbst nochmals in Erinnerung gebracht, daß hier niemals vom Range, sondern vom Wesen die Rede ist – gerade das, was der Essayist als das Kriterium des deutsch-bürgerlichen l'art pour l'art zu betrachten scheint: der bürgerliche Beruf nämlich, als wirkliche Lebensform und -ordnung, fehlt in meinem Falle. Es fehlte jedoch auch bei Conrad Ferdinand Meyer, den man jener deutschen Zunft doch wohl zurechnen darf und muß (und der im Jahre 1870 sich als deutsch erkannte, die Partei Deutschlands ergriff!) – fehlte aus den einfachsten, aus gesundheitlichen Gründen. Aber sollte wirklich jene kritische Bedingung unerlässlich sein? Es ist ja klar, daß der Geist es liebt, statt der Realität das Symbol zu setzen. Man kann soldatisch leben, ohne im mindesten tauglich zu sein, als Soldat zu leben. Der Geistige lebt im Gleichnis. Jener Primat des Ethischen im Leben, von dem der Kritiker spricht – bedeutet er nicht das Übergewicht des Ethischen über das *Ästhetische*? Und ist dies Übergewicht nicht vorhanden, wenn das Leben selbst, auch ohne bürgerlichen Beruf, den Primat vor dem *Werke* besitzt? Ein Artistentum ist dadurch bürgerlich, daß es die ethischen Charakteristika der bürgerlichen Lebensform: Ordnung, Folge, Ruhe, „Fleiß“ – nicht im Sinne der Emsigkeit, sondern der Handwerkstreue – auf die Kunstübung überträgt. In Wien sagte mir vor Jahren ein kluger Jude: „Was Ihren Sachen Würde und

Liebenswürdigkeit verleiht, ist, daß Sie, indem Sie sie hingeben, zu sagen scheinen: »Besser kann ich es auf keinen Fall machen.«⁴ Das war ein zweifelhaftes Kompliment, aber ein sehr eindringliches, und darum habe ich es behalten. Es war eine romantische Jünglingstäuschung und Jünglingsallüre, wenn ich mir ehemals einbildete, ich opferte mein Leben der „Kunst“ und meine Bürgerlichkeit sei eine nihilistische Maske; wenn ich freilich mit aufrichtiger Ironie nach beiden Seiten hin, der Kunst, dem „Werk“ vor dem Leben den Vorrang gab und erklärte, man dürfe nicht leben, man müsse sterben, „um ganz ein Schaffender zu sein“. In Wahrheit ist die „Kunst“ nur ein Mittel, mein Leben ethisch zu erfüllen. Mein „Werk“ – sit venia verbo⁴ – ist nicht Produkt, Sinn und Zweck einer asketisch-orgiastischen Verneinung des Lebens, sondern eine ethische Äußerungsform meines Lebens selbst: dafür spricht schon mein autobiographischer Hang, der ethischen Ursprungs ist, aber freilich den lebhaftesten ästhetischen Willen zur Sachlichkeit, zur Distanzierung und Objektivierung nicht ausschließt, ein Willen also, der wieder nur Wille zur Handwerksstreue ist und unter anderem jenen stilistischen Dilettantismus erzeugt, welcher den Gegenstand reden läßt und zum Beispiel im Falle des *Tod in Venedig* zu dem erstaunlichen öffentlichen Mißverständnis führte, als sei die „hieratische Atmosphäre“, der „Meisterstil“ dieser Erzählung ein persönlicher Anspruch, etwas, womit ich *mich* umgeben und auszudrücken nun lächerlicherweise ambitionierte – während es sich um Anpassung, ja Parodie handelte... Nicht auf das „Werk“ also, sondern auf mein Leben kommt es mir an. Nicht ist das Leben das Mittel zur Erringung eines ästhetischen Vollkommenheitsideals, sondern die Arbeit ist ein ethisches Lebenssymbol. Nicht irgendwelche objektive Vollkommenheit ist das Ziel, sondern das subjektive Bewußtsein, daß ich „es besser auf keinen Fall machen konnte“. Wen dieses innere Wesen meiner Arbeit auf empfängliche Leute, wie meinen Wiener Gönner, von objektiv ästhetischer Wirkung sein kann, so ist doch ihr subjektiver Sinn durchaus ethisch – so wenig ist meinesgleichen Schönheitsfex, so wenig Ästhet im Bohème-Sinne und so sehr im bürgerlichen.

„Wie geschah das?“ Vielleicht zum Teile aus diesem Wesensgrund. Vielleicht weil ich mich deutsch fühle kraft dieser Zugehörigkeit zu einer bürgerlich-ethischen Artistik, die deutsch ist. Weil meinesgleichen nichts zu schaffen hat mit Flaubertschem Anachoretentum noch mit der unleidlichen Schönheitsgroßmäuligkeit des d’Annunzio. Weil ich persönlich

aus altbürgerlicher deutscher Sphäre stammend, trotz aller modernen Fragwürdigkeit und europäisierenden Bedürfnisse, nach meiner Art zusammenhänge mit jenen Repräsentanten deutsch-handwerklichen Kunstmeistertums, von denen Meyer und Storm mir die nächsten sind. Zu jenem zieht mich soziale und menschliche Sympathie. Aber meine Verbindung mit Storm ist Stammesverwandtschaft und mehr als das. Wenn *Tonio Kröger* ins Modern-Problematische fortgewandelter *Immensee*⁴ ist, eine Synthese aus Intellektualismus und Stimmung, aus Nietzsche und Storm, wie ich sagte, so spricht Lukács in jener Studie es aus, daß im Falle von *Buddenbrooks* späte Bewußtheit (die nichts mit dem Range zu tun hat) die Monumentalisierung jener Verfallsstimmung ermöglichte, welche Storms bürgerliche Welt umgibt...

Thomas Mann

25.

In Georg v. Lukács' *Theorie des Romans* (Paul Cassirer, Berlin) wird endlich einem größeren Kreise ein geschichtsphilosophisches Filigran in Buchform zugänglich, das, ursprünglich als hinführende Betrachtung zu einem ästhetisch-philosophisch orientierenden Werk über Dostojewski gedacht, den Hintergrund zeichnen wollte, von dem sich das Neue in Dostojewski abhebt. Ohne einen Verzicht auf das größere Werk aussprechen zu wollen, kann man doch nicht oft genug hervorheben, wieviel das freilich fragmentarisch anmutende Bändchen — fragmentarisch aber in dem Sinne und Geiste Friedrich Schlegels, nicht in der stumpf gewordenen Bedeutung unserer Tage — selbst bei bloß flüchtiger Berührung der Probleme das Eigenartige, so nur ganz selten Gesehene bietet, und daß seit Dilthey eine in ihren Einsichten so fruchtbare und tiefdringende Untersuchung aus dem literarisch-philosophischen Grenzgebiet kaum wieder vorgelegt worden ist. — Zwischen diesem Buch und dem nächsten,¹ das zur Betrachtung steht, liegt die Kluft, die die Philosophie nur an wenigen Punkten der Germanistik nähert und liegt doch nicht bloß der Übergang von einer in der Kraft der Synthese bewährten höchsten Kunststeigerung zu mühevoller, sich im Kampf mit Dissertationen erschöpfender Einzeluntersuchung.

26. GEORG LUKÁCS, DIE THEORIE DES ROMANS

Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik

Das Rätsel der Mannigfaltigkeit der Kunstformen ist der Ästhetik aufgegeben. Die Mannigfaltigkeit ist historisch gegeben, ihren Sinn zu deuten ist aufgegeben.

Es gehört zur Eigenart der geistigen Gebilde, daß sie aus mehreren Zusammenhängen erklärbar sind. Man kann z.B. ein ästhetisches Gebilde zur gleichen Zeit rein psychologisch, soziologisch, werktechnisch, stilgeschichtlich und aus den metaphysischen und geschichtsphilosophischen Voraussetzungen erklären, ohne daß diese Auslegungen sich gegenseitig aufheben würden. Sie beziehen sich zwar – zunächst dogmatisch gesehen – auf denselben Gegenstand, heben aber an ihm stets eine andere Seite hervor, indem sie sich ihm von verschiedenen Gesichtspunkten aus nähern.

Nur eine tiefergehende kritische Reflexion schafft Klarheit darüber, daß all diesen verschiedenen Erklärungsreihen verschiedene *logische* Gegenstände entsprechen. Geradeso wie die einzelnen Naturwissenschaftler sich durch die Methode ihren logischen Gegenstand erst schaffen, so entsteht auch der Gegenstand der jeweiligen Geisteswissenschaft erst in ihrer und durch ihre Methode, durch ihren Gesichtspunkt, durch ihre Einstellung, und wie diese subjektiv-funktionellen Korrelate des wechselnden Gegenstandes noch heißen mögen. Das Kunstwerk „als Erlebnis-komplex“, „als soziologisches Produkt“, „als Kunstform“ usw. sind unzulängliche Bezeichnungen für diese möglichen grundverschiedenen logischen Objekte; unzulänglich, weil das Wörtchen „als“ – eine Gefahr der Vermengung in sich bergend – die prinzipielle Verschiedenheit dieser Gegenstände verdeckt.

Die Frage, ob der grundsätzliche Primat diesen Gegenständen, oder ihren subjektiven Korrelaten, dem Gesichtspunkt, der Einstellung usw. zukommt, mit anderen Worten, ob diese verschiedenen Gegenstände durch den Gesichtspunkt entstehen, oder ob nicht vielmehr diese verschiedenen Gegenstände der logischen Dignität nach früher da sind und die ihnen entsprechende Einstellung vom Subjekte erst fordern, soll uns hier nicht beschäftigen. Viel wichtiger ist für uns das Problem, ob die Möglichkeit, mehrere Wege bei der Erklärung des scheinbar identischen, dogmatischen Gegenstandes einschlagen zu können, nicht die Gefahr enthält, die

verschiedenen logischen Gegenstände, die unter dem Deckmantel des einheitlichen dogmatischen Gegenstandes verborgen sind, zu vermengen. Und in der Tat entsteht jedesmal eine falsche Erklärung, wenn man einem dieser logischen Gegenstände aus den Motivationszusammenhängen einer ihm fremden (wenn auch zum selben dogmatischen Gegenstände gehörigen) Erklärungsreihe nahezukommen trachtet. Unternimmt es z.B. die Psychologie (deren eine zu diesem Behuf heutzutage mit Vorliebe herbeigezogene Richtung der Freudianismus ist) ein Kunstwerk aus den psychischen Prozessen des Schöpfers zu erklären, so vermag sie unter Umständen stets interessante, genetische Feststellungen über das Beisammensein der verschiedenen psychischen Inhalte in der Seele des Gestaltenden zu bieten, aber gar nichts über den immanenten Sinngehalt des betreffenden „ästhetischen Objektes“ — und dies deshalb nicht, weil ihr logischer Gegenstand nur das Kunstwerk „als Erlebnis“ und keineswegs das an und für sich geltende Sinngebilde ist. Behauptet sie aber auch über das Letztere etwas aussagen zu können, so vollzieht sie in ihrer Erklärung eine unerlaubte Hypostase und das ganze Erklärungsverfahren erweist sich als unzulänglich und allzu oft als lächerlich. Aus psychologischen Erfahrungszusammenhängen kann man nur Psychisches erklären und vom Werke nur so viel, als darin Psychisches enthalten bzw. angedeutet ist; das ästhetische Objekt ist aber seinem Wesen nach etwas Geistiges, demgegenüber das Psychische nur in der Position des zu ordnenden und zu gestaltenden Stoffes steht, und gerade diese geistigen Zusammenhänge (Komposition usw.) sind nur aus diesen hier heimischen Zentren aus teleologischen Zusammenhängen adäquat erklärbar. Die Psychologie setzt an einer Stelle ein, wo so etwas wie subjektjenseitig Geistiges noch gar nicht gesetzt ist. Zwischen den erwähnten verschiedenen logischen Gegenständen der verschiedenen Disziplinen besteht eine Hierarchie, die wir hier nur andeuten, aber keineswegs ausführlich darstellen können. Das über die Psychologie Gesagte gilt für alle jene Methoden, die ein Höheres aus dieser Hierarchie aus einem Niedrigen derselben vollständig zu erklären unternehmen (so z.B. für die soziologische Erklärung der Kulturgebilde — Kultursoziologie). Sie vermögen auch über Kulturgebilde — solange sie innerhalb ihres Rahmens verharren — äußerst Wertvolles auszusagen, wenn sie aber von dem, ihnen zugeordneten logischen Gegenstände (Kulturobjekt „als soziologisches Gebilde“) auf ein höheres Niveau überspringen und behaupten, das geistige Gebilde in seiner Einmaligkeit und daselbst *restlos* erklärt zu haben, so verfallen sie einer Selbsttäuschung.

Ganz anders steht es aber bei jenem Deutungsverfahren, das einen Gegenstand nicht „von unten nach oben“, sondern vielmehr „von oben nach unten“ zu erklären versucht: wenn man einen „ästhetischen Gegenstand“ z.B. eine Kunstform aus metaphysischen, geschichtsphilosophischen Zusammenhängen zu deuten unternimmt. Hatte der psychologische Gegenstand (der im Werke angedeutete Erlebnisgehalt) das hierarchisch Höhere, das Geistige, in unserem Falle die Kunstform, noch gar nicht enthalten, so ist die letztere am vollen geistig-metaphysischen Gebilde (am Kunstwerk „als Objektivation des Geistes“) nur ein Moment. Die Form des Kunstwerkes ist nur ein abstraktes Moment (durch ästhetische Einstellung adäquat abhebbarer Gegenstand) am vollen geistigen Gehalt desselben, weshalb eine Deutung des abstrakten Teiles nur von dem Ganzen aus berechtigt und möglich ist.

Man kann hier noch einen Schritt weiter gehen: Die Ästhetik als Formlehre selbst kann jene Formmomente, die sie abhebt, beschreiben, den ihnen zukommenden immanent teleologischen Zusammenhang nachweisen und in diesem Sinne auch erklären, aber den tiefsten Sinn dieses Zusammenhanges aus sich heraus niemals erfassen. Diese tiefergreifende Erklärung ist nur von einer Disziplin aus erreichbar, die den vollen geistigen Gehalt des ganzen Werkes zu ihrem Gegenstande macht: von der Metaphysik und Geschichtsphilosophie aus. Diese tiefere Art der Erklärung, die ein hierarchisch niedriger Stehendes aus einem Höheren zu erklären versucht, wollen wir im engeren Sinne des Wortes eine *Deutung* nennen. Daß die rein ästhetisch-poetische Erklärung einer Form wie auch die stilgeschichtliche, eine Deutung nicht nur zuläßt, sondern auch fordert, wurde stets empfunden und aus dem Bedürfnisse heraus, nach der geleisteten ästhetischen Klärung der Form dieselbe Erklärung zugleich zu transzendieren, entstanden auch die psychologischen, soziologischen „Deutungsversuche“, nur daß sie von einem einfachern, niedrigeren Niveau das darüber Stehende ableiten wollten.

Diese Art des „Deutens“ entsprach durchaus der Tendenz des neuzeitlichen Geistes. Das Mittelalter trachtete stets den Weg vom Höhern zum Niedrigern einzuschlagen, erst Descartes stellt das verhängnisvolle Prinzip auf, daß das Ganze aus den Teilen, das Höhere aus dem Niedrigern abzuleiten sei. Daß aber hier eine prinzipielle Unmöglichkeit vorliegt, daß das Niedrigere das Höhere, der Teil das Ganze noch gar nicht enthält und auch aus sich gar nicht entstehen lassen kann, weshalb man über die letzteren auf diese Weise auch gar nichts auszusagen imstande ist, mußte

sich insbesondere im geistigen Bereiche fühlbar machen. Und in der Tat, man hat bei einem jeden solchen Versuch stets das Gefühl, daß der Interpretator seinen Gegenstand, über den er zu sprechen vorgibt, gar nicht erfaßt, da er ihn anstatt aus seinen Elementen aufzubauen in denselben aufgehen läßt.

Lukács' Buch, den richtigen Weg einschlagend, ist ein Versuch, die ästhetischen Gebilde, im Besondern die Romanform, von einem höhern Standorte, von dem der Geschichtsphilosophie aus zu deuten.

Die Ästhetik bzw. Poetik hat durch ihre immanente Methode die hauptsächlichen Kunstformen, Tragödie, Epopöe, Roman usw. herausgestellt, die Stilgeschichte ihre immanente Entwicklung dargestellt, ihren Sinn aber, jene höhere Einheit, aus der sie entspringen, vermag nur eine Disziplin zu erfassen, die gerade jenen Geist zu ihrem Gegenstande macht, als dessen notwendige Formen dieselben erscheinen. Der Reichtum der Kunstformen entspringt keineswegs einem willkürlichen Spieltriebe, der um sich zu zerstreuen, bald dieser, bald jener Form sich bemächtigt, sondern es haftet stets eine Notwendigkeit dem Aktuellwerden einer jeden Form an, die nur aus jenem Geiste völlig erklärbar wird, als dessen Erscheinung sie allein adäquat deutbar ist. Das principium differentiationis der Kunstformen wird in diesem Falle (nicht wie so oft in dem verschiedenen Stoffe der Künste, auch nicht in den soziologischen Vorbedingungen derselben) gesucht — Gesichtspunkte, die für sich auch ihre, wenn auch beschränkte, Berechtigung haben —, sondern in den eigentlichen Ursprung eines jeden Gestaltungstriebes in dem allein metaphysisch beschreibbaren Geiste versetzt und die Verschiedenheiten der Formen werden aus der Verschiedenheit der historisch wechselnden letzten Orientierungspunkte dieses Geistes abgeleitet.

Die Voraussetzungen eines solchen Deutungsversuches sind: der Besitz einer richtig beschreibenden und zergliedernden Poetik, die die zu erklärenden Formen und ihre Eigenschaften scharf und ihren Wesenszügen nach scheidet und ein geschichtsphilosophischer Zusammenhang, der den Entwicklungsgang des Geistes genügend tiefgehend beschreibt. Wie man auch über die Durchführbarkeit eines solchen geschichtsphilosophischen Unternehmens denken mag: daß die letztthin richtige Lösung der vollen Deutung nur auf diesem Wege erreichbar ist, daß die Aufgabe in dieser Richtung liegt, sollte bisher bewiesen werden. Der Sinn einer Form ist nur aus dem geistigen Gehalte, der sich ihrer bedient, adäquat erklärbar. Daß es ganz außerordentlich schwer ist, diesen Geist und seine letzten

Orientierungspunkte zu erfassen, erhellt schon daraus, daß er sich in seinen Gestaltungen niemals ausspricht, sondern sich stets nur *durch* dieselben bekundet. Nicht was die Kunstwerke eines vergangenen Zeitalters, inhaltlich, in Sätzen aufweisbar aussprachen, sondern den Geist, aus dem heraus sie entstanden, begrifflich festzuhalten: das ist die hier gestellte Aufgabe. Somit kann man die Feststellungen einer solchen geschichtsphilosophischen Untersuchung niemals *direkt* mit Zitaten belegen, denn ein solcher Beweis wird immer wieder voraussetzen, daß der Leser im gebrachten Beispiele, das darin Wesentliche mit einem besondern Akte herauszulesen imstande ist. Dies besagt aber gegen die Beweiskraft eines solchen indirekten Aufweisens gar nichts. Denn gerade so wie man im einmaligen, hic et nunc vorhandenen, faktischen Gegenstande die aristotelische Gattung zugleich erfaßt – ein Prozeß, der jedem geläufig ist – so erschaut der Geschichtsphilosoph aus dem faktischen einmaligen historischen Individuum das geschichtsphilosophisch Wesentliche in ihm. Dies ist keine Konstruktion oder Induktion, sondern auch eine eigenartige – rudimentär in jedem vorhandene – Fähigkeit.

Lukács' Stärke liegt gerade darin, daß er nicht aus einigen Prinzipien deduzierend verfährt, oder aus oberflächlich, rationell sinnfälligen Momenten seine Geschichtsphilosophie aufbaut, sondern mit Hilfe einer überraschenden Interpretationsfähigkeit das Wesentlichste und Tiefste einer Kunstform und des Geistes, aus dem sie entsprungen sein muß, erfaßt. Deshalb ist auch der wertvollere Teil seines Buches der zweite, wo seine Beweisführung konkreter wird und über Dante, Cervantes, Flaubert, Goethe, Pontoppidan, Tolstoi usw. zunächst überraschende, bei einer Vertiefung aber sich stets bestätigende Wahrheiten uns in einer ungewohnten Fülle entgentreten läßt. Sogar einer, der das Metaphysische aus einer skeptisch-positivistischen, oder kritischen Stimmung heraus nicht mitmachen will, wird von der, in eine neue Dimension eindringenden Tiefe dieser Interpretation mitgerissen werden und das einst Gelesene neu zu verstehen lernen.

Karl Mannheim

27. DIE THEORIE DES ROMANS

Von Margarete Susman

Schon in der Vorkriegszeit begann bei uns die Philosophie sich mehr und mehr der Geschichte zuzuwenden. Jene rein gedanklich erschlossenen Gewißheiten, die in der letzten großen philosophischen Epoche die metaphysischen Systeme gebracht hatten, konnten einer Welt nicht mehr antworten, über der die letzten schwachen Lichtspuren einer offenbaren Gewißheit, die jene Systeme in gewaltigem Ringen festzuhalten strebten, endgültig erloschen waren. Als Nietzsche sein furchtbares Wort: „Gott ist tot“ in die Seelen hämmerte, da gab er damit dem schrankenlosen Individualismus des Erkennens, der Aufhebung jeder allgemeinen Wahrheit Raum. Nur noch im Leben selbst und seiner unendlichen Flle, im Strom seiner Gestaltungen und wechselnden Kulturen wurden von nun an alle Erschließungen, aller Sinn und Wert gesucht. Und so gewiß hier nur ein dunkelstes Scheitern möglich war, weil Begriff und Leben sich niemals decken, sondern einander notwendig ausschließen und vernichten, und weil das Leben aus sich heraus sich nie für Wert oder Unwert, für wahr oder falsch entscheiden kann — so gewiß gab es doch für jene Zeit, der das Leben selbst zur einzigen Erschlieungsquelle geworden war, nur *einen* Weg zu Wahrheit und Wert: den in die Geschichte. Nur in ihr, in der Wissenschaft vom menschlichen Geist und seinen individuellen Wirkungen ins Leben, konnten noch jene Spuren eines verhüllten Göttlichen gefunden werden, dessen Sprache den Menschen in einer allgemeinen, schlechthin gültigen Form nicht mehr vernehmbar war.

In einer noch anderen, noch aufdringlicheren und gewaltsameren Weise aber ist uns, die wir durch die Finsternis der Kriegsjahre gegangen sind, die allgemeine Fragestellung nach dem Wesen der Dinge schlechthin, die metaphysische Betrachtungsweise früherer Zeiten verbaut und verloren. In einer Welt, die die Ereignisse so bis zum Grund durchgewhlt haben, sind Tiefen des Soseins aufgerissen, die unser Gewissen von der bloßen Frage nach dem Sein und Wesen der Dinge, von dem Begreifen-wollen der Erscheinung schlechthin, wie sie gnadenreicheren, kontemplativen Zeiten beschieden ist, gewaltsam abtrennen. Wie sieht eine Welt aus, wie ist sie beschaffen, in der das vollkommen Widergttliche, allem Sinn Entgegengewandte in solchem Ausmaß Wirklichkeit werden und alle letzten erkennbare Spuren eines menschlichen Sinnes austilgen konnte?

Wie hängt dies alles, was wir bewirkten und geschehen ließen, mit unserem Leben, mit unserer Welt, mit unserer heutigen Art zu sein zusammen? Das ist die alleinige Fragestellung, die uns heute noch die Bahn zu einer Weltanschauung, zu dem uns so grauenhaft verschütteten Weltsinn freimachen kann. Die geschichtsphilosophische Betrachtung allein, die uns unsere heutige Welt in einem übergreifenden Sinneszusammenhang und aus ihm heraus begreifen lehrt, hat für uns Erschließung und Wert; sie allein hat Antwort auf jene dunkelsten Fragen einer zerbrechenden Kulturwelt.

Darum ist es eine große und ernste Sache um das schon zu Anfang des Krieges erschienene Buch von Georg v. Lukács, das in tiefsinnigen, dunklen und schweren Worten und doch in sinnlich leuchtender Klarheit die innere Gestalt unseres Lebens im Gesamtzusammenhang der europäischen Geisteswelt vor uns aufdeckt. Was hier geleistet ist, das ist nichts Geringeres als die Aufzeigung des geschichtsphilosophischen Wesens unserer Epoche, des augenblicklichen „Standes der geschichtlichen Weltuhr“,¹ an der unserer Zeit wesentlichsten Kunstäußerung: dem *Roman*.

Das Wort Jean Pauls „nur durch Himmelskarten werden Erdkarten gemacht“,² könnte diesem Buch vorangestellt werden; den alle und jede Erkenntnis ist hier vom Letzten und Ewigen aus gewonnen und darauf bezogen. Nur allein von der Entwicklungsgeschichte der Idee, des Göttlichen, Sinnhaften, von seinem Sichtbarwerden und seiner Verborgenheit redet hier alles. Seine Verborgenheit aber wie sein Sichtbarwerden offenbart sich allein in der *Form*.

Man könnte dies Buch weder in seinem Gesamtsinn noch in irgendeiner seiner Einzelheiten verstehen, wenn man nicht die Tiefenschicht erkannte, in der hier der Begriff der Form gefaßt ist, wenn man nicht die zentrale und fast religiöse Bedeutung festhielte, die dieser Begriff für Lukács besitzt. Form ist ihm die einzige menschliche Erlösung und Erschließung zugleich. In der Form kehren alle Dinge, alle verborgensten, unaussprechbarsten und unauflösbarsten Regungen der Seele heim zu ihrem ewigen Sinn. „Die Welten des Wesens sind durch der Formen Kraft über das Dasein gespannt“.³ Nirgends vermögen wir Menschen Sinnhaftes, Wesenhaftes, Göttliches zu ergreifen wie zu gestalten als in der Form.

Nach dem Verhältnis zur Form allein gliedern sich darum auch die historischen Epochen. Die Zeiten des Sinnes, der Kultur, die „seligen“ Zeiten, die erlösungsfähigen könnte man sagen, sind die, in denen das Leben unmittelbar, sprunglos, in die Form eingeht, zu ihr emporwächst. Es sind keineswegs die Zeiten größerer Leidlosigkeit und Gesicherheit,

sondern die, in denen alles Innere sein Außen, aller Gehalt seine Form unmittelbar besitzt, in denen es noch keine Innerlichkeit gibt, – es sind Zeiten, in denen alles Irdische voll des Göttlichen und alles Göttliche in Gestalten, Formen aufgefangen ist, in denen nichts ungeformt und damit Problem: dunkle, ungefüge, um Erlösung ringende Innerlichkeit bleibt. Man fühlt, wie fern diese Zeiten vollendeter Formung unserer chaotischen, formlosen, verlorenen Welt sind, die Raum und Zeit als den inneren Sinn und die Form unserer äußeren Anschauung gleich leeren Nebelbildern umeinanderballt, statt sie wie jene seligen Zeiten unmittelbar in ihren lebendigen Gehalten als blühende Welt beseelter Gestalten aufgehen zu lassen. Dem Weltzeitalter voll zu seiner Form erlösten Lebens entspricht als Kunstform das *Epos*, wie es ganz rein nur im *Epos* Homers vorliegt, in dem darum eine fertige seiende Lebenstotalität gleichsam nur abgezeichnet wird. Schon in der *Tragödie* rückt der bei Homer immanente Lebenssinn empor in die Welt des reinen Wesens; aber dieses reine Wesen in der Tragödie noch streng als Welt gestaltet, wird zum Problem erst im Zeitalter der *Philosophie*. Philosophie ist bereits das Symptom des Risses zwischen Bewußtsein und Welt, der Ausdruck des Suchens nach dem Ziel, das jene sinnerfüllten Zeiten in ursprünglicher Gewißheit in sich tragen und das es für sie nur zu erreichen, nicht aber zu suchen gilt.

Aber auch in der griechischen Philosophie (deren eigentliches Zeitalter in diesem Sinne für Lukács erst mit Plato beginnt und zusammenfällt) ist noch ein klareres Zugeordnetsein des Innern zum Außen sichtbar; sie kennt noch nicht die einsame und dunkle Problematik, das vollkommene Auseinandergerissensein von Seele und Welt, dessen vollendetster Ausdruck Kants Wort von dem Sternenhimmel über mir und dem moralischen Gesetz in mir ist.⁴ Denn während bei Plato die transzendente Welt in unlöslicher, wenn auch nicht erkennbarer, doch schauend erfaßbarer Bezogenheit auf die empirische Welt und das menschliche Selbst verharrte, ist der Sternenhimmel Kants die unversöhnbar von der Innerlichkeit des Bewußtseins losgerissene Ordnung einer zwar gewaltigen, aber kahlen, sinnleeren, in nichts mehr auf unser Wesen bezogenen Außenwelt. Wenn also schon mit dem Augenblick, wo sich über dem Scheitel des Menschen das Lichtbild einer transzendenten Welt erhob, das Ziel aus ihm und seinem Leben herausverlegt, ihm ferner gerückt wurde, so ist nun erst, wo das Ziel ins völlig Ungewisse, Leere, ins Unendliche, jedem Schauen Entrückte einkehrt, wo das tief beunruhigende, nirgends mehr verankerte Sollen um seiner selbst willen anstelle klarer, inhaltlich bestimmter Nor-

men und das individuelle Schaffen der Formen anstelle der Erfüllung einer bestimmten geforderten Form tritt, der Mensch allen Schrecken des Ungewissen ausgeliefert.

So steht es um uns: dies ist der Aspekt einer „Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit“ mit Fichtes Worten,⁵ einer von Gott verlassenen Welt, der alle Gewißeheiten transzendentaler Beziehungen, alle klaren, erkennbaren Ziele verloren gegangen sind. Wie kann eine Kunstform aussehen, die einer solchen Zeit gemäß ist, von ihr als ihre Wahrheit hervorgebracht wird? Wird in ihr überhaupt Kunst noch möglich sein? Wenn sie es ist, so kann sie nur allein unser eigenstes, rein persönlicher Gestaltung preisgegebenes Werk, nicht mehr die Schilderung einer vorliegenden Lebens-totalität und nicht mehr die Darstellung eines ewigen transzendenten Lebenssinnes sein; das Diesseits wie das Jenseits sind ihr als Träger des Sinnes verschlossen. Und dennoch muß sie, sofern sie Kunst ist, Form ist, sinnvoll sein. So ist es ihre Bestimmung geworden, die Sinnverlassenheit unserer Welt selbst aufzunehmen in den unzerstörbaren Sinn der künstlerischen Form. Die Kunstform, die diese widersinnige und unerhörte, sie selbst mit Auflösung bedrohende Leistung vollbringen muß, ist der *Roman*. Was sich in ihm gestaltet, das ist ein Weg, der sein Ziel nicht kennt, eine Sehnsucht, die nirgends mehr auftritt, eine Frage, die ihren eigenen Sinn nicht mehr versteht, die keine Antwort zu finden bestimmt ist und doch im Verborgenen und Fremdesten geheime Lösungen wittert (denn Spuren des zerschlagenen Sinnes laufen überall) – ein Greifen ins Dunkel, ein wehes trübsinniges Altern, ein Sterben, das nicht mehr wie das epische dem Tode schlechthin, dem organischen Vergehen gleicht und nicht wie das tragische in den Sieg verschlungen ist – ein Sterben, das ein Zerschneiden ist, ein Auseinanderfallen des Wesenhaften, der bloße Triumph der Zeit und der Triumph der bloßen Zeit, des ewig sinnfremden, sinnfeindlichen Prinzips, das den Sinn hinabtrinkt wie der heiße Stein den Wassertropfen, der einen Augenblick in ihm aufglänzte.

Denn auch die *Zeit*, die weder Epos noch Tragödie noch Lyrik ihrem Wesen nach kennen, muß der Roman in seine Gestaltung aufnehmen; ja sie ist in ihm eigentlich konstitutiv geworden. Denn da die künstlerische Form nichts von dem, was sie in ihr Bereich aufnehmen muß, schlechthin negieren, das heißt außerhalb des Sinnes belassen kann, so muß sie auch dies Sinnfremdeste irgendwie zu seinem eigenen Sinn zwingen und erklären. In einer Form aber, die die Zeit als Gestaltungsprinzip in sich aufgenommen und zum Erklingen gebracht hat, kann keine Rede mehr

sein von irgend einer inneren Geschlossenheit der dargestellten Welt; es ist damit eine Welt im eigentlichen Sinne, eine Totalität aufgehoben. Kein Seiendes, keine Idee, kein inhaltlich bestimmbarer Lebenssinn kann mehr dargestellt werden. In der Zeit muß nicht nur alles Leben sich selbst aufheben, es muß auch alles Ideenhafte, Sinnhafte immer wieder scheitern und welken und überwältigt werden, und das einzige, was bleibt, ist zuletzt nur ein entferntes, unfäßliches Erleuchtetsein durch den immer *gesuchten* Lebenssinn. Das Suchen, das nur in der Zeit geschehen kann, adelt die Zeit zu seinem Gefäß. So blüht die an sich sinnfremde Zeit, weil sie hier zugleich als der „innere Sinn“, als das subjektive Prinzip alles Geschehen ergriffen hat, weil sie als die Sphäre, in der die Idee nur noch als Ideal leben kann, das Wesen der heutigen Welt konstituiert, im Roman auf zu dem einzigen, was dennoch den Sinn in sich aufzunehmen vermag. „Die Zeiterlebnisse sind die Ergebnisse der größten Wesensnähe, die einer Zeit ohne Gott gegeben sind.“⁶

Durch die Einbeziehung all dieses Widerkünstlerischen, Sinnfremden, Formfremden in die Form des Romans wird sie zum Zerspringen belastet. Aber eben dies, was die künstlerische Gefahr des Romans ausmacht und weswegen er oft in Verkennung seines geschichtsphilosophisch bedingten Wesens als „Halbkunst“ bezeichnet wurde, bedingt auch die Größe der Anforderung, die an diese Kunstform als Leistung gestellt wird. Denn alle die Gefahren, die den Roman von seinen Grenzen her drohen, können nicht umgangen, sondern nur von inner her überwunden werden durch einen letzten künstlerischen Takt, der gestaltend die Gefahren und Bereicherungen gegen einander abwägt und aus ihrer Ausbalancierung neue innere Formgesetze gewinnt. Das eigentliche Mittel zur Überwindung der ganzen unkünstlerischen, psychologischen, ziellosen Sphäre, in die der Sinn hier herabgerückt ist, ist das, was die Frühromantiker die „Ironie“ nannten und was Lukács auspricht als die „negative Mystik der gottlosen Zeiten“.⁷ Sie ist es, die subjektive Bedingtheit des Göttlichen im Roman wie in unserer gesamten Zeit durchschaut und damit durch ein letztes subjektives Wissen um sie wiederum aufhebt. So redet der Dichter, indem er in der entgotteten Welt das Göttliche in seiner zur bloßen Subjektivität verurteilten Lebensform dennoch zu erblicken vermag, indem er es im Ich als in seiner heute allein möglichen Form erfaßt, in den Abenteuern verirrter, suchender Seelen vom Leidensweg vergangener und kommenden Götter durch die Welt. Nur wo der Roman so den innersten, leidvoll erstrahlenden Sinn unserer Zeit und das auch in ihr noch tief verborgene

Göttliche sichtbar macht, ist er wahrhaft Kunst: die große repräsentative Form unserer Zeit. Spuren des Göttlichen laufen überall, wo ein Ich suchen geht. Diese Gewißheit tragen wir heutige Menschen aus dem wahren Roman nach Hause.

Wir können hier den weiten glänzenden Wegen nicht nachgehen, auf denen Lukács den Formgesetzen des Romans folgt, indem er sie von den Formgesetzen der anderen Künste, denen des Epos vor allem, abhebt. Und ebenso wenig können wir der in großen Umrissen angelegten Typologie des Romans folgen, die vom Epos Dantes über die Marksteine des Mittelalterlichen Ritterromans, über Don Quixote, Wilhelm Meister, die Romantik, Balzac, Flaubert, Tolstoi bis ins Herz unserer Zeit führt und alle diese ewigen genialen Formungen geschichtsphilosophischer Augenblicke in tiefen Analysen und schwermütig leuchtenden Gleichnissen vor uns aufschließt.

Lukács schließt mit einem knappen Ausblick auf *Dostojewski*, den er – was auf den ersten Blick fast unfasslich erscheinen muß – nicht mehr den Romandichtern zurechnet. Während wir diese Theorie des Romans lasen, tauchte oft genug neben Flaubert und Tolstoi gerade auch Dostojewski als erleuchtendes Beispiel vor uns auf. Für Lukács jedoch bedeutet er etwas von Grund auf anderes. Er sieht in ihm den „Künder eines neuen Menschen, den Gestalter einer neuen Welt, den Finder und Wiederfinder einer neu-alten Form“.⁸ Er sieht in seiner Welt gegenüber der un abgeschlossenen, brüchigen, zuerfallenden, nirgends mehr orientierten Welt des Romans bereits eine neue geschlossene Totalität, die fern von jeder persönlichen Stellungnahme geschaut und abgezeichnet ist. Dies aber wäre nicht mehr die Welt und nicht mehr das Gestaltungsprinzip des Romans, nicht mehr die Ironie, das Sich-Selberwissen der Subjektivität, in die alle Göttlichkeit eingegangen ist. Wieder wäre dann hier wie im Epos Homers das gestaltete Leben selbst wesenhaft, zur in sich geschlossenen Welt geworden, nur ein unendlich anderes Leben, das durch Welten und Zeitalter von jener unbefangenen gestalteten Einheit von Welt und Seele geschieden ist: die Totalität einer neuen *Seelenwirklichkeit*. Damit gehört Dostojewski „der neuen Welt an; doch ob er ... nur ein Anfang oder schon eine Erfüllung ist, das kann nur die Formanalyse seiner Werke aufzeigen.“⁹

Diese Formanalyse ist Lukács uns durch die Umstände veranlaßt bis heute schuldig geblieben. Dieses ganze schwere und überreiche Buch ist nur als Einleitungskapitel zu einem ästhetisch-geschichtsphilosophischen

Werk über Dostojewskij geschrieben und sollte erst durch dieses zur vollen Evidenz gebracht werden. Wir warten mit Spannung und Sehnsucht auf dieses Buch über Dostojewskij, das uns mitten in unseren Tagen die Tore zu einer neuen und uns bereits zugänglichen geistigen Welt erschließen helfen will. Freilich — das weiß Lukács nur zu gut: „die große Epik ist eine an die Empirie des geschichtlichen Augenblicks gebundene Form“;¹⁰ die weltenverrückende Wandlung, die in ihr zum Ausdruck kommt, kann nicht von der Kunst vollzogen werden; das geschichtliche Leben als Ganzes muß diese Wandlung vollbringen. Aus der geleisteten Formanalyse des Dostojewskijschen Werkes aber müßte sich dennoch deuten lassen, ob wirklich ein neues Weltzeitalter im Werden ist, oder ob erst bloße Hoffnungen die Ankunft eines Neuen verkündigen.

So schließt das ernste dunkle Buch mit einer Hoffnung. Wohl breitet sich in ihm das Bild unserer weg- und ziellos gewordenen Welt, ihr ruheloses Heimverlangen nach einer erlösenden, bindenden Form, nach *ihrer* Form: diese sternlose Nacht, die dem Morgen entgegenträumt, in dem wieder Dinge und Gestalten sichtbar werden, vor uns aus. Aber es weht doch Morgenluft herein, und die Dämmerung einer neuen Welt berührt die gebeugten Stirnen derer, die im Dunkel verlernt haben, an eine neue Welt zu glauben.

28. THEORIE DES ROMANS

Der Philosoph Georg von Lukács hat in einem schmalen Bändchen, das den bescheidenen Titel: „Theorie des Romans“ führt (und bei Paul Cassirer erscheinen ist), die geschichtsphilosophische Situation unserer Zeit mit einer unerhörten Eindringlichkeit dargestellt. In welcher Epoche sind überhaupt die großen Romane möglich? — so lautet die Grundfrage des Denkers, und er beantwortet sie aus einer Metaphysik, in der sich das inbrünstige Verlangen der Gegenwart nach dem Wiedererscheinen Gottes in der Welt zusammenballt.

In jeder geschlossenen Kultur ist der „Sinn“ dem Leben immanent, das ganze Dasein wesenhaft. Die Kunstform jener seligen Zeiten ist das Epos, und dieses spiegelt bei Homer sowohl wie bei Dante einen Kosmos wider, der seiner vollen Ausdehnung nach durch den Sinn überdeckt wird.

Erst wenn der Sinn sich aus der Welt verflüchtigt, zwischen Seele und Gebilde, Innen und Außen der Abgrund sich öffnet, ist die geschichtliche Stunde für den großen Roman gekommen. Er ist ein „Ausdruck transzendentaler Obdachlosigkeit“, ¹ ist die Epopöe eines Zeitalters, „für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat“. ²

Aus dem Grundwesen des Romans ergibt sich seine Struktur. Lukács charakterisiert die Welt des Romans als eine uferlose Unendlichkeit, weist nach, daß das dichterische Subjekt zu dem Kunstmittel der Ironie greifen muß, um durch dieses Sichhinwegsetzen über die eigne Innerlichkeit zu der von seinem Ich abgetrennten Realität gelangen zu können, und kennzeichnet als Helden des Romans das problematische Individuum, das die zum Chaos zerfallene Welt auf der Suche nach dem Sinn durchstreift. Nicht die Götter selber, sondern dämonische Gestalten erfüllen bestenfalls den Roman, Dämonen, vor deren Macht in hohen Augenblicken die Wirklichkeit plötzlich wie „trockener Lehm“ zerfällt und ihre Substanzlosigkeit offenbart.

In einer Typenlehre der Romanform unterscheidet Lukács zwischen dem Roman des „abstrakten Idealismus“ und dem der „Desillusionsromantik“. Jener Roman entsteht, wenn die Seele gleichsam zu eng ist, um die Außenwelt ganz zu bewältigen; sein vorbildhafter Typus: der Don Quixote, ihm zuzurechnen auch die Romane von Dickens und Balzac. Dieser Roman – der Desillusionsromantik – entsteht, wenn die Seele sich so maßlos weitet, daß ihr gegenüber die Außenwelt beinahe zum Traum verblaßt (Beispiele: Jacobsens 'Niels Lyhne' und Gontscharows 'Oblomow'). Nach einer meisterhaften Charakteristik des als Synthese beider Romanformen aufgefaßten 'Wilhelm Meister' und einer nicht minder tiefen Stilanalyse der Werke Tolstois feiert schließlich Lukács Dostojewski als den Schöpfer eines neuen Epos, in dem der Sinn wieder dem Leben immanent wird.

Sicherlich gehört dieses Buch, aus dessen ästhetischen Betrachtungen über all das leiddurchfurchte Antlitz des metaphysischen Ethikers hervorleuchtet, zu den bedeutendsten philosophischen Leistungen unsrer Zeit. Einwände regen sich höchstens gegen die Typologie, die zu Verzerrungen führt, und gegen die Bewertung Dostojewskis, der, innerhalb der abendländischen Kultur wenigstens, wohl niemals die ihm von Lukács angewiesene überragende Stellung erlangen wird.

Vielleicht ist die tiefste Erkenntnis, die man aus dem Werk gewinnen

kann, daß sich heute mehr denn je die Aufgabe der Philosophie – und nicht nur der Philosophie – darin erschöpft, die Flamme der Sehnsucht wach zu halten, bis endlich einmal der Genius erscheint, der durch seine Tat diese unsre aus den Fugen gegangene Welt von dem Fluch der Sinnlosigkeit erlöst.

Siegfried Kracauer

29. GEORG VON LUKÁCS' ROMANTHEORIE

Das in der Gegenwart mächtige Bedürfnis nach Religion, nach einem die Seele voll überwölbenden Glauben wird durch die ganze geschichtsphilosophische Lage unserer Zeit bedingt. Der Zersetzungsprozeß, in dem sich die abendländische Menschheit befindet, seit von dem all-umspannenden Gebäude der Kirche Stück für Stück abgebröckelt ist, neigt sich, wenn nicht alle Anzeichen trügen, seinem Ende zu, denn es bleibt nichts mehr übrig, was noch zersetzt werden kann. Die Philosophie der letzten Jahrhunderte ist ein einziger Versuch, den Riß zu überbrücken, der sich nach dem Entschwinden eines die gesamte Realität einfangenden Sinnes durch die Welt zieht, und die formlose ansichseiende Mannigfaltigkeit von dem sie formenden Geist, das Chaos von dem Vernunftobjekt unwiderruflich scheidet; sie ist ein Versuch, der notwendig hat mißlingen müssen, weil er mit den unzureichenden Mitteln des reinen Denkens unternommen worden ist. Entweder hat diese Philosophie sich zu bestimmten materialen Weltanschauungen verdichtet, die dann aber ein durchaus individuelles, nicht allgemein verpflichtendes Gepräge tragen, oder sie erfaßt das Absolute in Gestalt formaler Prinzipien, in die sich beliebige Inhalte hineinpressen lassen. Auch die sozialistische Bewegung etwa bestätigt nur die Zerrissenheit unserer Zeit; den durch sie erstrebten ökonomischen Bindungen vermag sie von sich aus die religiösen nicht hinzuzufügen, und so überläßt sie uns letzten Endes weiter der Einsamkeit und Heimatlosigkeit. Alle die Visionen unserer Dichter und Denker sind Pfeile der Sehnsucht, die zu einer uns unendlich fern gerückten Gottheit emporgesandt werden. Sie zeugen lediglich davon, daß wir noch im leeren Raum verweilen, erstickt von den Gesetzmäßigkeiten jener sinnfremden Realität, die wir selber erst geschaffen haben.

Der Philosoph *Georg von Lukács* in einem schmalen Bändchen, das den bescheidenen Titel: „*Theorie des Romans*“ führt, diese unsere geschichtsphilosophische Situation mit einer unerhörten Eindringlichkeit erschaut. In welcher geschichtlichen Epoche sind überhaupt die großen Romane möglich? so lautet die Grundfrage des Denkers, und er beantwortet sie von einer Metaphysik aus, in der sich das inbrünstige Verlangen der Gegenwart nach dem Wiedererscheinen Gottes in der Welt zusammenballt.

In jeder geschlossenen Kultur ist der „Sinn“ dem Leben immanent und das ganze Dasein wesenhaft. Die Welt wird in ihr zum geordneten Kosmos, sie bildet ein homogenes, von der göttlichen Substanz durchdrungenes Ganze, dem Menschen und Dinge sich harmonisch eingliedern. Die Kunstform dieser seligen Zeitalter ist das Epos, das durch Homer vielleicht seine reinste Verwirklichung erfahren hat. Hier ist die Utopie wirklich ganz in das reale Dasein einbezogen, jedes Wesen befindet sich an dem ihm vorbestimmten Ort, es ist organisches Glied einer Gemeinschaft, die in sich selber ruht und nirgends über sich hinaus begehrt. Das Christentum hat zwar – „den Griechen eine Torheit“¹ – den Sinn aus dem empirisch gegebenen Dasein hinaus verlegt, aber es hat doch zugleich wieder die Realität mit dem jenseitigen Sinn ganz durchtränkt. So ist die Epopöe Dantes möglich geworden, die freilich in mancher Hinsicht schon einen Übergang zur Ballade und zum Roman darstellt. Das vergängliche Leben der Individuen wird von Dante hinübergerettet in die hierarchisch aufgebaute transzendente Welt des ewigen Sinnes, in der jede Seele die ihr gemäße Stelle angewiesen erhält.

Sobald die Einheit verloren geht, die Welt sich zerklüftet, das Dasein wesenlos wird, ist die geschichtliche Stunde für den großen Roman gekommen. Das Drama kann das Entweichen des Sinnes überdauern, da es, was auch im übrigen sein Stilprinzip sein mag, jedenfalls nicht die extensive Totalität des Lebens zu gestalten hat. Es erleidet infolge der Verflüchtigung der göttlichen Substanz wohl tiefgreifende Veränderungen, aber es wird nicht schlechthin unmöglich wie das Epos, dessen Schöpfung an das Vorhandensein eines sinndurchstrahlten Weltgefüges geknüpft ist. Der Roman taucht in dem Augenblicke auf, in dem zwischen Seele und Gebilde, Ich und Welt, Innen und Außen sich der Abgrund öffnet, er ist ein „Ausdruck transzendentaler Obdachlosigkeit“,² ist die Epopöe eines Zeitalters, „für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat“.³ Oder,

noch prägnanter: „Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen“.⁴

Aus dem Grundwesen des Romans ergibt sich seine Struktur. Sein ewiges Thema bildet das „Nichteingehenwollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben“,⁵ und wo immer er eine Totalität im Spiegel einfängt, da ist diese nicht anschaulich und konkret (wie die Totalität der Epopöe), sondern höchstens ein mit Leben umkleidetes System abstrakter Begriffe. Die Welt des Romans ist eine schlechte Unendlichkeit, d.h. ein Chaos, das niemals durch den Sinn ganz umfaßt und eingegrenzt werden kann. Der Roman entrollt Fragmente von ihr in einem prinzipiell unabschließbaren Prozeß. Das dichterische Subjekt, das diese zerrissene Welt zu gestalten strebt, muß zum Kunstmittel der Ironie greifen, weil es einzig durch ein solches Sichhinwegsetzen über die eigene Innerlichkeit zu der von seinem Ich abgetrennten Realität zu gelangen vermag. Die Ironie ist die „Selbstkorrektur der Brüchigkeit“,⁶ sie ist die höchste Freiheit, die in einer Welt ohne Gott möglich ist. Als Held des Romans tritt in der Regel das problematische Individuum auf, das die zum Chaos zerfallene Welt auf der Suche nach dem Sinn durchstreift. Indem der Roman aber zur Biographie wird, glückt es ihm, die schlechte Unendlichkeit des bloß Seienden zu überwinden und sich zur Darstellung eines vollendeten und in sich sinnvollen Lebens zu verdichten. Die von der Innerlichkeit des problematischen Individuums ausstrahlende Stimmung und Reflexion ergießt sich über die Außenwelt und setzt sie in Beziehung zum abhanden gekommenen Sinn. Aber eben dies: daß das Schicksal der Idee in der Wirklichkeit zum Gegenstand der Reflexion wird, erzeugt jene tiefe Melancholie, die jedem echten und großen Roman eignet, eine Melancholie und Resignation, die der männlich reifen Einsicht entspringt, daß der Sinn die gegebene Realität nie ganz zu erfüllen vermag. Nicht die Götter selbst, sondern die dumpf und triebhaft zu ihnen emporstrebenden dämonischen Gestalten beseelen bestenfalls die Welt des Romans. Die höchsten Augenblicke, die in ihm überhaupt vergegenwärtigt werden können, treten ein, wenn vor der Macht des vom Dämon besessenen Menschen die Wirklichkeit plötzlich wie „trockener Lehm“ zerfällt und ihre Substanzlosigkeit offenbart; wenn, wie hinter einer undurchdringlichen Glaswand, das Reich des entschwundenen Sinnes mit einem Male in seiner Herrlichkeit aufleuchtet. Nicht umsonst nennt Lukács die Ironie wohl auch „die negative Mystik der gottlosen Zeiten“,⁷ entspricht sie doch in

solchen Epochen noch am ehesten der wirklich vollzogenen mystischen Vereinigung des Ichs mit der Gottheit.

Die Einsicht, daß der Roman das Erzeugnis eines Zeitalters ist, in dem der Kosmos seine geschlossene Totalität und damit die Immanenz des Sinnes eingebüßt hat, führt in deduktivem Verfahren zu einer Typenlehre der Romanformen. Wenn das Subjekt sich aus der objektiven Mannigfaltigkeit als selbständiges Wesen herauszuheben beginnt, so liegen offensichtlich zwei Möglichkeiten vor: entweder die Seele ist schmaler oder sie ist breiter als die Außenwelt. Im ersten Falle entsteht der Roman des abstrakten Idealismus; sein vorbildhafter Typus: der Don Quixote. Der Held ergreift zwar unmittelbar Besitz vom Ideal, aber er vermag infolge der Enge seiner Seele nicht die Wirklichkeit zu verarbeiten. Diese ist für ihn eine träge, sinnlose Masse, zu der ihm jedes echte Verhältnis fehlt. Er durchwandert sie, um das von ihm festgehaltene Ideal aktiv in sie einzusenken, jedoch er lebt so abgetrennt von der objektiven Realität, daß seine Taten lediglich zu problemlosen Abenteuern in einer von ihm mißverstandenen Welt werden. In dem Maße, als nach Cervantes die Welt sich verbürgerlicht, hören die Helden dieses Romantypus allmählich auf, in einem wahrhaften Ideenreich einzuwurzeln und fühlen sich stattdessen, wie bei Dickens etwa, schon in der Sphäre der bürgerlichen Wohlanständigkeit geborgen. Oder es wird (so bei Balzac) auf das Erfassen einer positiven Idee überhaupt verzichtet und lediglich das dämonische dumpf-verworrene Vorbeihandeln der Seelen an einander psychologisch gestaltet. — Im zweiten Falle entsteht die „Desillusionsromantik“, der eigentliche Roman des 19. Jahrhunderts. Bei diesem Typus, der als Erbe des abstrakten Idealismus zu begreifen ist, erweitert sich die Seele zum Kosmos, zieht sich aber eben dadurch, daß sie nun genugsam in sich selber ruht, ganz von der äußeren Wirklichkeit zurück und verliert die Fähigkeit zu deren Gestaltung. Je mehr der innere Reichtum der Seele maßlos anschwillt, umso mehr verblaßt die Außenwelt, bzw. erstarrt zu einem Gefüge lebloser Konventionen. Wie ein Traum zieht sie vorüber, fast völlig verdeckt durch das Nacheinander der Stimmungen und Reflexionen, die dem im Mittelpunkt befindlichen Subjekt entströmen. Beispiele für diese Romangattung bieten u. a. Jacobsens Niels Lyhne und Oblomow von Gontscharow. — Im Wilhelm Meister erblickt Lukács den Versuch zu einer Synthese beider großen Typen. Der Meister steht nach ihm in der Mitte zwischen Idealismus und Romantik, er ist „die Versöhnung des Problematischen, vom erlebten Ideal geführten Individuums mit der konkreten gesellschaftlichen

Wirklichkeit”⁸, Subjektwelt und Objektwelt beziehen sich in ihm ihrer ganzen Ausdehnung nach aufeinander, die Seele lebt sich in ihm sowohl handelnd wie betrachtend aus. Wie Lukács bei seiner tief schürfenden Analyse des Goetheschen Erziehungsromanes dessen ganze notwendige Struktur bloßlegt, ist schlechthin meisterhaft und endgültig. Ein Vergleich mit Gundolf⁹ drängt sich hier besonders stark auf, und es läßt sich nicht verhehlen, daß der metaphysische Denker den Sieg über den, wenn auch noch so bedeutenden Einfühler davon trägt. — Dem Werke Tolstois räumt Lukács eine eigene Stelle in seiner Typologie ein. Sein Eingewurzeltsein in organisch-naturhafte Urzustände gestattet es dem Russen, sich in seinen Romanen viel mehr der Epopöe anzunähern, als es irgend einem Angehörigen der westeuropäischen Kulturwelt noch je möglich ist. Wenn Tolstoi trotzdem sich nur in vereinzelt großen Augenblicken über die Sphäre des Romans erhebt, so liegt das vor allem daran, daß sich durch seine Schöpfungen ein klaffender Riß zwischen den beiden Welten der „Natur“ und „Kultur“ hindurchzieht, daß es ihm also nicht gelingt, jene geschlossene Lebenstotalität zu gestalten, die in der eigentlichen Epopöe ihre Verwirklichung finden muß. Erst bei Dostojewski — und mit einem vordringenden Hinweis auf ihn schließt das Buch — wird wieder der Sinn dem Leben völlig immanent. Er hat in seinen Epen den Durchbruch durch die Epoche „der vollendeten Sündhaftigkeit“¹⁰ vollzogen und gehört bereits einer neuen sinnerfüllten Welt an, als deren Homer oder Dante Lukács ihn preist.

Das Buch von Lukács ist eine so innerlich durchglühte und tiefgegründete philosophische Leistung, daß sich ihr in unserer Zeit schwerlich etwas Ähnliches zur Seite stellen läßt. Man mag zunächst bedauern, daß es in einer Sprache geschrieben ist, die ihrer Schwierigkeiten wegen nur wenigen Menschen den Zugang zu ihm erlaubt. Aber vielleicht steckt gerade hierin eine bewußte Absicht des Denkers, der heilige Erkenntnisse vor einem oberflächlichen Betasten durch die profane Menge schützen will. Und ist man erst einmal durch die äußere Schale in den Kern eingedrungen, so weitet sich der scheinbar enge Bezirk, in dem Lukács sich bewegt, bis ins Unabsehbare, und man erkennt, daß diese Romantheorie nur dazu dient, um einem philosophischen Gesamtaspekt der Welt zum Ausdruck zu verhelfen, und daß aus ihren ästhetischen Betrachtungen allenthalben das leiddurchfurchte Antlitz des metaphysischen Ethikers hervorleuchtet. Nicht so ganz wie von dem metaphysischen Blickpunkt aus erfolgte Einordnung des Romans in eine bestimmte geschichtsphilosophische

sophische Situation wird man freilich dessen Typologie bejahen können. Die Zusammenstellung des Don Quixote etwa mit den Romanen von Dickens und Balzac erscheint gezwungen, die Entfaltung des aus dem Kernprinzip gewonnenen Einteilungsschemas führt zu Konstruktionen, durch die wesenhafte Gehalte individueller Wirklichkeiten vergewaltigt werden. Allerdings sind – und hier hätte es der ironischen Selbstkorrektur des Verfassers bedurft – diese Verzerrungen aus erkenntnistheoretischen Gründen geradezu unvermeidlich. Bei dem folgerichtigen Fortgang von einer Leitidee zu den individuellen Tatbeständen offenbart sich immer wieder die unauflösbare, nicht zu rationalisierende Fülle der erlebten Mannigfaltigkeit, die, wie man es auch anfängt, für Menschen einer sinnleeren Welt wenigstens niemals in einem einheitlichen Gedankenplan gepreßt zu werden vermag. Die extensive Totalität der gegebenen Romanformen hat Lukács jedenfalls nicht eingefangen, und so gehört er am Ende wohl selber dem Typus der „dämonischen Seelenverengung“¹¹ an. Über seine Auffassung Dostojewskis wird abschließend erst zu reden sein, wenn die mit den Werken dieses Dichters sich beschäftigenden Ausführungen vollendet vorliegen. Es ist möglich, daß die Welt Dostojewskis einst die Leibhaftigwerdung eines für die russische Menschheit gültigen Sinnes bedeutet. Das Abendland aber mußte wirklich und unwiderruflich untergegangen sein, bevor es in dem russischen Epos Dostojewskis die Erfüllung der ihm ureigenen Sehnsucht erleben könnte. Diesem Abendland, das die unermeßliche Realität in einem Maße durchwandert und bewältigt hat, wie keine andere Kultur zuvor, steht das Epos Homers und das architektonische Weltgefüge Dantes in vieler Hinsicht immer noch näher als das Werk Dostojewskis, das zwar das ganze Reich der Seele zum sinndurchdrungenen Kosmos weitet, nicht jedoch jene breite, extensive Mannigfaltigkeit zur geschlossenen Totalität gestaltet, die nun einmal ein errungener Besitz Europas ist. Daß wir noch nicht jeglicher epenbildender Kraft ermangeln, beweisen am Ende die großen Bauernepen Gottfrieds,¹² auf die Lukács merkwürdigerweise nie Bezug nimmt. So lange Geschichte mehr ist, als ein Versuchsobjekt für Vivisektoren gleich Spengler, liegt aber kein Grund dafür vor, an einer Erneuerung Europas aus dem ihm angestammten Geist heraus endgültig zu verzweifeln.

Zu Beginn seines Buches führt Lukács das erleuchtete Wort von Novalis an: „Philosophie ist eigentlich Heimweh, der Trieb, überall zu Hause zu sein“.¹³ Ein unnenbares Heimweh nach dem verschwundenen Sinn brennt und bohrt auch in Lukács selber, jenes gleiche Gefühl, das jeden hohen

Menschen beseelt, der sich seines Aufenthaltes in unserer gottverlassenen Welt als eine Verbannung bewußt geworden ist. Und es ist vielleicht die tiefste Erkenntnis, die man aus dem Werk von Lukács gewinnen kann, daß sich heute mehr denn je die Aufgabe der Philosophie – und nicht nur der Philosophie – darin erschöpft, die Flamme der Sehnsucht wach zu halten, bis endlich einmal der Genius erscheint, der durch seine Tat diese unsere aus den Fugen gegangene Welt von dem Fluche der Sinnlosigkeit erlöst.

S. Kracauer

30. PROBLEME DER EPIK

Während in den letzten Dezennien der Blick der Poetiker der Epik wenig zugewendet war, macht sich seit einigen Jahren ein verstärktes Interesse für die Probleme der Epik geltend. ...

Wie Messleny bemüht sich Georg Lukács in seinem Buch „Die Theorie des Romans“, das den Untertitel trägt „Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik“, die epischen Gattungen voneinander abzugrenzen. Während sich die kleinen epischen Formen damit begnügen, einen Ausschnitt des Lebens zu geben, der für sich lebensfähig ist, haben Epopöe und Roman die Totalität des Lebens zum Gegenstande; das Epos gestaltet eine in sich geschlossene Totalität des Lebens und schildert daher das Schicksal einer Gemeinschaft, der Roman jedoch sucht die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und erzählt das Leben eines Individuums. Wie Kralik hält auch Lukács die biographische Form für die wesentliche Form des Romans, denn nur sie ermöglicht eine Beziehung auf eine über den Schicksalen sich erhebende Welt der Ideale. Leider hat Lukács' Theorie einen fürchterlich pessimistischen Einschlag; er konstatiert, daß der Held zur Erkenntnis der Sinnlosigkeit der Wirklichkeit gelange und proklamiert den Roman geradezu als die „Epopöe der gottverlassenen Welt“¹, und die repräsentative Form unseres Zeitalters, „der Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit“². Gegenüber dieser fundamentalen Lehre, die mit einer geradezu zynischen Offenheit innere Tendenzen unserer Romanliteratur bloßlegt, verschwindet die Aufstellung der drei Typen des Romans, die er nach Cervantes und Bal-

zac, Jakobsen und Flaubert und dem synthetischen „Wilhelm Meister“ charakterisiert, weit an Bedeutung.

Wichtiger als Lukács' allzu abstrakte und konstruierte Arbeit ist für die Theorie der erzählenden Dichtung Franz Ferdinand *Baumgartens* Buch „Das Werk Conrad Ferdinand Meyers Renaissance-Empfinden und Stilkunst“...

31. LUKÁCS GEORG, DIE THEORIE DES ROMANS

Das Buch enthält, was aber nirgends vermerkt wird, einen unveränderten Abdruck des Aufsatzes, der unter gleichem Titel im Jahre 1916 im Band XI der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft erschienen war.

Es ist sehr erfreulich, daß durch diesen Abdruck die überaus geistvolle Arbeit des Verf. aus der immerhin vorhandenen Abgeschlossenheit einer Zeitschrift heraustritt. Eine (nicht wieder abgedruckte) Anmerkung¹ zur ersten Veröffentlichung gibt Aufschluß über den ursprünglichen Zweck der Arbeit. Danach sollte sie als Einleitungskapitel zu einem ästhetisch-geschichtsphilosophischen Werk über Dostojewsky den Hintergrund zeichnen, von dem sich Dostojewsky — als Kündler eines neuen Menschen, als Gestalter einer neuen Welt, als Finder und Wiederfinder einer neu-altalen Form² — abhebt. Davon kann man im allgemeinen völlig absehen. An der Arbeit fesselt den Leser jetzt wie früher mehreres: einmal ist sie wieder ein überaus deutlicher Beweis für die Notwendigkeit philosophischer Durchdringung, welche die literarhistorische Tätigkeit braucht, wenn sie lebensnah und sinnvoll sein will. Ferner ist sie ein ebenso deutlicher Beweis für das notwendigerweise Fragmentarische jeder Tätigkeit überhaupt. Verf. hat es sich sauer werden lassen: dem I., gelegentlich etwas sehr kompliziert geschriebenen, Teil: „Die Formen der großen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur“ folgt ein II: „Versuch einer Typologie der Romanform“, welcher mit dem I. in mehr als einer tiefsinnigen Verknüpfung verbunden ist. Trotzdem aber will sich das Ganze nicht recht ründen; das macht, weil es mit Gedanken und beglückender purpurner Schwermut so angefüllt ist, daß man nicht gut mehr von einem Buch, einer Publikation sprechen kann,

sondern richtiger von „Texten zum Nachdenken“. Ferner fesselt an der Arbeit der Stil: er ist schwer, kostbar, brokaten gleichsam, reich an Fremdwörtern, die so verwendet etwas überaus notwendiges in sich tragen, still und von unsäglich, tiefer Trauer. Ich würde es als eine unverzeihliche Geschmacklosigkeit betrachten, aus der Überfülle dieser Meditationen das eine andere herauszuberechnen, um darüber zu „referieren“. Statt dessen braucht ein allgemeines Bedenken nicht verschwiegen zu werden. Verf. philosophiert über das Wesen der künstlerischen Form als Ausdruck verschieden bestimmten Lebens und das meiste, was er sagt, wird man, wenn man sich erst in seine Gedankenwelt eingearbeitet hat, gern akzeptieren. Bedenklich erscheint mir nur, daß eben der Formen, so wie sie in die Erscheinung treten, mehr nebenbei gedacht wird. Das Visuelle, das „was sieht man an einem literarischen Kunstwerk?“ tritt zurück, nicht völlig, aber stark; nun genügt es aber nicht, nur über Grund und Möglichkeit der Formen zu philosophieren, es muß auch das *Eigenleben*, das Sein der Formen angeschaut werden; andernfalls wird das Ganze letztlich blaß, ästhetisch, während das lebensnahe *Sosein* der Formen überhaupt davor bewahrt. Auch des Verf. leidmütige Veronnenheit hätte dann einen freieren Ton bekommen. Die Literaturgeschichtsschreibung jedoch — hierin etwas beschämend im Nachtrab der Kunstwissenschaft, wird gut tun, die Meditationen des Verf. auf das gründlichste sich zu eignen zu machen; diese sind, bewußt schwer geschrieben, nicht leicht engänglich — ein Grund mehr, nicht daran vorüberzugehen.

Verf. hat meines Erachtens in dem 3. Abschnitt des 2. Teils in den Wilhelm Meister methodisch und sachlich viel zu viel hineininterpretiert, um so fragwürdiger, als die „theatralische Sendung“ völlig außer Betracht bleibt. Seinen Konstruktionen gemäß muß der Wilhelm Meister vom Verf. als Synthese aufgefaßt werden. Das ist methodisch von des Verf. Standpunkt aus verständlich; aber nur von diesem aus. Denn er geht nicht an, den evidenten Tatsachen entgegen einseitig Betrachtungen anzustellen, die etwas so Vitalem, wie den Zusammenhängen zwischen theatralischer Sendung und Wilhelm Meister (zum großen Teil der Konstruktion halber) aus dem Weg gehen. Und überhaupt ist es wohl nicht gut, mit allem und jedem an Goethe anzuknüpfen; abgesehen von der Einseitigkeit im jeweils besonderen Fall wird dadurch nachgerade dem Geistesleben überhaupt eine Bahn gewiesen, die schließlich zur Erstarrung führen muß. An der großen Bedeutsamkeit des Buches jedoch wird dadurch nichts geändert.

Gießen a. L.

v. Grolman

32. GEORG LUKÁCS, DIE THEORIE DES ROMANS.

Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik

Lukács behandelt zunächst die epischen Formen in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur. Er geht aus von der Struktur des Griechentums, seiner Totalität des Seins, seiner völligen Homogenität von Welt und Mensch. Der geschichtsphilosophische Entwicklungsgang offenbart sich dabei in dem Weg vom Epos zur Tragödie, zur Philosophie Platons. In der christlichen Kirche des Mittelalters wird noch einmal ein Gleichgewicht möglich, nicht minder reich und vollendet wie das griechische, aber anders geartet: ein Gleichgewicht entgegengesetzter Kräfte. Seitdem gibt es keine spontane Seinstotalität mehr. Während in Griechenland die einzelnen Kunstarten und -gattungen erst dann und nur dann hervortraten, wenn ihre Zeit gekommen war, sind in unserer Zeit die Gattungen nicht mehr an die geistigen Entwicklungen gebunden, sondern bestehen nebeneinander und „kreuzen sich in unentwirrbarer Verschlungenheit: Zeichen des echten und des unechten Suchens nach dem nicht mehr klar und eindeutig gegebenen Ziel“.¹ Die Epopöe mußte einer neuen Form Raum geben: dem Roman. Denn diese Form ist, wie keine andere, „ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit“.² Lukács umschreibt das Wesen der verschiedenen epischen Formen und grenzt sie gegen die dramatische und lyrische Form ab. Er zeigt den Unterschied von Epopöe und Roman, und weist auf die Sonderstellung Dantes hin, dessen Werk den geschichtsphilosophischen Übergang von der reinen Epopöe zum Roman bezeichnet. Denn seine Gestalten sind Individuen, die, bewußt und energisch der Wirklichkeit gegenüber tretend, zu Persönlichkeiten wachsen. „Der Roman, sagt Lukács, ist die Epopöe der gottverlassenen Welt“.³ Ich und Welt, Innerlichkeit und Abenteuer stehen einander gegenüber, und während im Epos der Held mit Gott die Abenteuer überwindet, steht der Romanheld allein dem Abenteuer (im weitesten Sinn: den Ereignissen) gegenüber, um sich an ihnen zu bewähren und seine Seele zu finden.

Der zweite Teil gilt dem Versuch einer Typologie der Romanform. Zwei Haupttypen ergeben sich aus der Unangemessenheit von Seele und Welt, von Innerlichkeit und Abenteuer in der von Gott verlassenen Welt: „Die Seele ist entweder schmaler oder breiter als die Außenwelt, die ihr

als Schauplatz und Substrat ihrer Taten aufgegeben ist".⁴ Die erste Form, die des abstrakten Idealismus, zeigt einen Helden, der vergebens sein vor-gefaßtes Ideal vom Leben in der Wirklichkeit realisieren will. Auf dieser Seite steht „Don Quixote“, aber auch mutatis mutandis Pontoppidans „Hans im Glück“. Der andere Haupttyp findet seine Problematik in der Divergenz einer in sich vollendeten, rein innerlichen Wirklichkeit mit der äußeren. Zwei Welten treten sich gegenüber, nicht Idee und Welt, und der Kampf des Helden muß hier nicht einer äußeren Welt gelten, der Held kann passiv sein, sein Erleben bewegt sich in den Grenzen des eigenen Ich. An die Stelle der sinnlich gestalteten Fabel tritt die psychologische Analyse, und das, was dabei als innere Handlung des Romans erscheint, ist ein Kampf mit der Macht „Zeit“. Die Zeit wird „zum Träger der hohen, epischen Poesie des Romans“.⁵ Als Beispiel dieses Typs nennt Lukács die „Education sentimentale“ von Flaubert. Zwischen beide Typen stellt Lukács aus geschichtsphilosophischen und ästhetischen Gründen „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ als Synthese: „die Versöhnung des problematischen, vom erlebten Ideal geführten Individuums mit der konkreten, gesellschaftlichen Wirklichkeit“⁶ ist das Thema. Der Entwicklungsprozeß des Helden wird zu einem bestimmten Ziele planmäßig geführt, er wird erzogen (Erziehungs- oder Bildungsroman). Lukács zeigt die Problematik dieser Form bei Goethe und seinen Nachfolgern, behandelt dann in einem Schlußkapitel den Roman Tolstois und gibt einen Ausblick auf Dostojewski: seine Werke deuten auf etwas hin, was geschichtsphilosophisch noch nicht einzuordnen ist, auf eine neue Welt, in der sich vielleicht auch die Form der Epopöe erneuern wird.

Es bleibe dahingestellt, ob es nicht möglich gewesen wäre, die philosophischen Gedankengänge ohne die Unzahl von Begriffen der systematischen Philosophie zu geben, die dem Laien die Lektüre des Buches unmöglich machen. Wer aber die Mühe eines gründlichen Studiums dieses nach Gehalt und Form gleich bedeutenden Essays nicht scheut, den wird ein ungewöhnlich reicher Gewinn an Erkenntnis belohnen.

F.M.

33. LITERATURFORSCHUNG UND VERWANDTES. I. LITERARKRITISCHES

von Prof. Julius Stern in Baden-Baden

Die deutsche Literaturforschung scheint in eine Epoche der Selbstbesinnung einzutreten. Es häufen sich die Arbeiten, die hinter dem historisch Gegebenen das Wesenhafte der Dichtkunst zu erfassen und damit eine Grundlage für ästhetisch-kritische Urteilsbildung zu schaffen suchen. Ob freilich mit Veröffentlichungen wie Georg Lukács' Theorie des Romans für dieses sehr berechtigte Streben nach Klärung literarästhetischer Auffassung viel gewonnen ist, kann füglich bezweifelt werden. Zwar zeugt dieser „geschichtsphilosophische Versuch über die Formen der großen Epik“¹ von tief philosophischer Bildung, ausgebreiteter Kenntnis der großen epischen Leistungen der Weltliteratur und klarer Einsicht in die Zusammenhänge zwischen Kunstformen und Gesamtkultur; auch werden mit guten Gründen die verschiedenen Typen des Romans unterschieden und an treffenden Beispielen erläutert: Der Roman des „abstrakten Idealismus“ an Don Quixote, Balzac, Pontoppidan; der „Desillusionsroman“ an Jacobsen, Gontscharow und der „Education sentimentale“ von Flaubert; die Synthese der beiden an Goethes „Wilhelm Meister“; schließlich an Tolstoi die Überwindung der beiden und ein Zurückklennen zur großen Epopöe, die vielleicht schon angebahnt ist bei Dostojewski. Auch enthalten die Ausführungen manch feine Einzelbemerkungen. Aber diese spitzen sich allzuoft zu seltsamen Paradoxien zu, wie überhaupt die Form dieser Schriftstellerei wenig befriedigt (abgesehen von befremdlichen Einzelheiten, wie wiederholt „das Kosmos!“²). Die Sätze sind schwer mit philosophischen Fachausdrücken bepackt, viele nicht immer notwendigen Fremdwörter und häufig unorganische Neubildungen stoßen ab; überhaupt macht die Sprache den Eindruck des Präziösen, um nicht zu sagen Snobistischen. Wieviel reiner ist doch der Genuß und wieviel reicher der Ertrag, der aus Erwin Rhodes³ klassischem Buche über den griechischen Roman oder aus Friedrich Spielhagens⁴ ehrlich nüchternen Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans geschöpft werden kann!

...

34. DIE THEORIE DES ROMANS

Das Buch, das Georg von Lukács unter diesem Titel veröffentlicht, der zunächst nur auf ein methodisches Kapitel der literarischen Stilpsychologie oder Typographie hinzuweisen scheint, ist von einer weit darüber hinausgreifenden Bedeutung. Läßt schon der Untertitel, der dieses Buch einen „geschichtsphilosophischen Versuch über die Formen der großen Epik“ nennt, vermuten, daß hier von der literarischen Erscheinung des Romans ausgehend in die geschichtsphilosophische Situation hineingeleuchtet werden soll, so ergibt das genauere Studium, daß hier ein breiter, wenn auch nicht restlos gezogener Querschnitt durch den geistigen Aufbau der Gesamtkultur und die Formen ihrer Möglichkeiten offen gelegt wird. Die Einstellung des Verfassers zu den Problemen, die auch in diesem Buch, und da unter besonderen Gesichtspunkten geschaut, wieder auftauchen, ist denjenigen nicht fremd, die sein früheres Buch „Die Seele und die Formen“ und vor allem seine bedeutende Abhandlung über die „Metaphysik der Tragödie“ kennen.

Die Fragen, die Lukács aufwirft, sind nicht von einzelwissenschaftlichem Belang, es sind vielmehr die Fragen nach den letzten Dingen der Menschheit, der geistigen Notwendigkeiten und Möglichkeiten. Gehörte es bisher zu den edleren Aufgaben der Literaturwissenschaft und Ästhetik, die ihr zugewiesenen künstlerischen Gebilde auf Form, Gehalt und Entwicklung hin zu untersuchen, so hat Lukács darüber hinaus den neuartigen Versuch gewagt, diese Untersuchung in eine einheitliche und hohe Sphäre einzuordnen, indem er sie der geschichtsphilosophischen Betrachtung unterwirft. Es handelt sich also hier nicht um die Aufstellung und Ergründung eines Tatbestands oder Sachverhalts, sondern um den tieferen Umfang der Frage, welche Kunstformen in gewissen Epochen der Geschichte möglich und notwendig seien. Aus diesem Fragenkomplex hat Lukács „die Theorie des Romans“ herausgegriffen.

Es geht nicht mehr darum, festzustellen, was der Dichter oder Künstler besagt, sondern was für eine Deutung dem Kunst-Werk als solchem zukommen muß. In einer Darstellung des ästhetischen Subjekt-Objekt-Verhältnisses hat Lukács früher schon das *Werk* als die zentrale Gegebenheit hingestellt. Nun aber fragt es sich, welches die Möglichkeiten des Kunstwerks innerhalb der geistigen Gestaltungen sind, unter welcher

Konstellation oder unter welcher Gegensätzlichkeit diese oder jene Kunst-*Art* als Notwendigkeit für diese oder jene Zeit gegeben ist.

Bei den Griechen gibt es nach Lukács z.B. keinen Gegensatz von Geschichte und Geschichtsphilosophie. „Die Griechen durchlaufen in der Geschichte selbst alle Stadien, die den großen Formen a priori entsprechen; ihre Kunstgeschichte ist eine metaphysisch-genetische Ästhetik, ihre Kulturentwicklung eine Philosophie der Geschichte ... und die sich klar und scharf voneinander abhebenden Stadien, in denen sich der Sinn des Griechentums wie in ewigen Hieroglyphen niedergelegt hat, sind die großen, die zeitlos paradigmatischen Formen des Weltgestaltens: Epos, Tragödie und Philosophie ... Die Welt des Epos beantwortet die Frage: wie kann das Wesen wesenhaft werden, die Tragödie die Frage: wie kann das Wesen lebendig werden? der Weise aber ist der letzte Menschentypus und seine Welt die letzte paradigmatische Lebensgestaltung, die dem griechischen Geist gegeben war.“¹

Daraus schon ist zu ersehen, daß eine derartige Betrachtung in den tiefsten Urgrund der Frage nach Herkunft, Entstehung und Beziehung des Kunstwerks zum Menschen und zu der jeweils von ihm geschaffenen Kultur hinuntersteigt. An der Entwicklung der Geschichte des Griechentums, das die Stadien seines Weges von der Epik Homers über die Tragödie zur Philosophie entsprechend den großen Formen a priori vollzogen hat, zeigt Lukács einleitend die zeitlos paradigmatischen Formen des Weltgestaltens auf, die in den Begriffen Epos, Tragödie und Philosophie enthalten sind. Schon an diesem Beispiel erkennt man die tiefere Notwendigkeit, die dem Kunstwerk als Ausdruck der in der Welt der Geschehnisse investierten, oft im fortlaufenden Weiterschreiten der Kultur verhüllten oder dem Blick ganz entschwindenden, eigentlichen Wesenheit innewohnt. Die geschichtsphilosophische Situation schafft oder verhindert gewisse Arten des Kunstwirkens, von ihr hängt Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Kunstformen ab. Die Form des Kunstschaffens wird zum Symbol der Zeit in einem tieferen Bezug zu ihren inneren Notwendigkeiten.

Im Letzten geht also Lukács' Frage auf die Frage um die Beziehung und den Zusammenhang zwischen Materie und Form. Unter Materie wäre der innere Wesensgehalt zu verstehen, der jeder Kulturepoche und ihrem Leben immanent ist, und der aus der Seele des Zeitalters, die oft von Zufälligkeiten und scheinhaften Dingen überdeckt ist, zu ergründen ist. Bis zur Resignation und Tragik kann sich diese Verschüttetheit der Zeit-

seele steigern. In der Form aber, die in der Kunst-Art offenbar wird, wird die Seele aufgeheilt und repräsentativ. Es vollzieht sich hier die große Entschleierung, an der die Ästhetik als erklärende Methode versagt, weil sie den tieferen Zusammenhang zu verlieren gezwungen ist und immer nur an dem Schein der Gebilde haften bleiben muß, ohne über den ihr erreichbaren Gegenstand und die durch ihn bedingte Beschränkung hinaus zu gelangen.

Man sieht, daß hier eine große Aufgabe gestellt ist, die nach dem *Sinn* fragt, den die Kunstform ausdrückt. Es ist nun die Schwierigkeit, wie dieser Aufgabe beizukommen ist, und insofern begibt sich Lukács zunächst in ein methodisches Problem, an das er als Metaphysiker herangeht. Dieser Weg aber erscheint als der einzig gangbare, nachdem die Deutungsmittel der ästhetischen, psychologischen oder soziologischen Erfassung des Problems immer nur zu torsohaften Lösungen an der Oberschicht führen konnten.

Auf den Roman angewandt, ergibt sich für Lukács zunächst die Aufgabe, das Wesen der Romanform zu umgrenzen, um von da aus über eine Typologie der Romanform hinweg zu zeigen, daß und warum der Roman die notwendige Form unserer Tage ist. Die Ergebnisse der Strukturanalyse, aus der Lukács die Definition des Romans aufbaut (und der im Einzelnen zu folgen der Raum verbietet), führen zu der Formulierung, daß, nach den Worten Fichtes, „der Roman die Form der Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit“² ist. Mit einer Deutungsgabe von seltener Reinheit und Kraft, deren leuchtende Schönheit den überwältigenden Reiz des Buches ausmacht, gelangt Lukács über die Unterscheidung der Romanform des „abstrakten Idealismus“, deren Haupttypen im „Don Quixote“ und in Balzac verkörpert sind und derjenigen der „Desillusionsromantik“, als deren Haupttypen Jacobsen, Gontscharow und Flaubert gesehen werden, zu der Auffassung vom „Wilhelm Meister“ als der Synthese dieser beiden Formen. Über den Typus der „Desillusionsromantik“ ist die Entwicklung (nach Lukács) nicht hinausgekommen, und nur in Tolstoi zeigt sich, in den wenigen ganz großen Momenten seiner Werke, eine Art von Ansatz zu einer Totalität, die den Kategorien des Romans unzugänglich werden und damit dessen Form sprengen würde. In einem Ausblick auf Dostojewski erkennt Lukács den vollendeten Durchbruch durch die gegebene Form, weshalb er auch von ihm sagt: „Dostojewski hat keine Romane geschrieben“.³ Die Frage, ob Dostojewski nur ein Anfang oder schon eine Erfüllung sei, bleibt hier unbeantwortet, weil sie außerhalb der Aufgabe

steht, die Lukács sich gestellt hat, und nur auf Grund einer Formanalyse seiner Werke aufzeigbar wäre. Gerade diese Frage aber wäre es, die am lautesten eine Antwort heischt, schon deshalb, weil von mancher Seite im deutschen Roman (Edschmid,⁴ Sternheim⁵) neue Ansätze gesehen werden, die, unter dem Blickpunkt Lukács' wenigstens, ganz gewiß keine sind.

Bei allem bestechenden Eindruck, den die Analyse und Typologie der Romanform im einzelnen auswirkt, ist das wesentlichste Ergebnis des Buchs doch wohl eben die Geschichtsphilosophie der epischen Formen als solche. Und wenn gezeigt wird, wie selbst in der chaotisch-verwirrendsten Fülle der Erscheinungen immer wieder die Form als das Stigma, Brandmal oder Segenszeichen selbst der verruchtesten Zeit den ewigen und reinen Sinn der Seele offenbar macht, so ergreift uns zwar, tiefer und wärmer als irgendeine Morphologie der Kultur es vermag, die Erschütterung über den verlorengegangenen Zusammenklang zwischen Gott und Welt, aber dennoch beugt uns andächtiges Staunen vor der Fügung, die den begnadet Schauenden Einblick und Ausblick gewährt.

So gewiß es ist, daß aus diesem Buch das metaphysische Ethos eines ums Letzte ringenden Menschen spricht, in dem die Ethik der Innerlichkeit zur Metaphysik der Innerlichkeit geworden ist, so gewiß ist es, daß hier eine der bedeutendsten philosophischen Taten der Gegenwart vollbracht ist. Und: daß dieses Buch in der ganzen Strenge seiner Zergliederung und Forderung zugleich ein Buch der Sehnsucht ist, das ist es im Grunde, was seinem Helldunkel aus Anklage und Hoffnung den Glanz der vollendeten Reinheit gibt.

Franz H. Staerk

35. GEORG LUKÁCS, DIE THEORIE DES ROMANS

Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik

Es handelt sich um die Buchausgabe zweier bereits im Jahr 1916 in dieser Zeitschrift veröffentlichten Abhandlungen, deren bisweilen sehr eigenartige Gedanken sicherlich schon damals die Aufmerksamkeit vieler Leser in einem höheren Grade erregten als es im allgemeinen von einer ästhetischen Einzeluntersuchung erwartet werden kann. Hier war nicht nur vom Roman die Rede! Was dem Titel nach als der zu untersuchende

„Gegenstand“ und damit als das letzte Ziel und der letzte Zweck der Darlegungen erscheinen mußte, das war dem Verfasser offenbar zugleich „bloß“ ein brauchbares Mittel. Man erwartete eine ästhetisch-systematische Untersuchung über die spezielle kunstwerkliche Form des Romans – und man fand eine geschichtsphilosophische Deutung, die zum Ergebnis gelangte, daß das „Zeitalter des Romans“ sich gegenwärtig seinem Ende zuneigt. Mit einem in verhaltener Begeisterung glühenden Ausblick auf Dostojewski, dessen große Schöpfungen er für keine Romane mehr hält, schloß Lukács seine Ausführungen, die mit einer Schilderung der „seligen Zeiten“ des Griechentums begonnen hatten. Weniger also eine „Theorie des Romans“ als vielmehr der „Untergang des Romans“ war es, was hier in einer Zeit zu lesen war, in der Spenglers Buch¹ eben druckfertig gemacht wurde, um zwei Jahre darauf seinen Siegeszug durch ganz Deutschland anzutreten. Und die Kunstform des Romans wurde hier betrachtet als das typische künstlerische Produkt eines mehrere Jahrhunderte umspannenden „Zeitalters“ überhaupt!

An sich ist die Verbindung geschichtsphilosophischer Spekulationen mit ästhetisch-systematischen Deutungsversuchen künstlerischer Formen zum wenigsten nicht unverständlich. Die schönen Gebilde entwickeln sich in der Zeit; eine gewisse innere Lebendigkeit scheint das eine aus dem anderen heraustreten und das gesamte Formenreich in einem ganz bestimmten der Gesetzmäßigkeit nicht entbehrenden Rhythmus sich abwandeln und in sich vollenden zu lassen. Dazu aber kommt vor allem: jedes Kunstwerk hat etwas Welthaft-Geschlossenes in sich und es steht (wenigstens häufig, wenn auch nicht immer) zugleich so vor uns, wie es sein Meister als „fertig“ aus den Händen gegeben hat – was man von den fragmentarisch überlieferten Monumenten des wissenschaftlichen, rechtlichen, religiösen, staatlichen Lebens vergangener Zeiten nicht sagen kann, weil wir einmal nicht so unmittelbar in Verbindung mit ihnen treten können und weil sie außerdem noch beständig über sich selber derart hinausweisen, daß jedes solches Überlieferungs„stück“ offenbar erst von einem welthaft-geschlossenen Zusammenhang aus verstanden werden kann, den die Summe aller dieser „Stücke“ selber noch nicht ausmacht. Weil deshalb das Kunstwerk kein „Einzelnes“ ist, sondern vielmehr von vornherein ein „Ganzes“, ein Mikrokosmos, ein weltartig in sich geschlossenes Gebilde – darum (so scheint es!) muß es von vornherein in einer ganz anderen Verbindung stehen mit „Welt überhaupt“; es wird die „Weltsituation“, der es entsprungen ist, irgendwie symbolisch widerspiegeln,

insofern es als ein „Ganzes“ aus einem augenblicklichen „Weltganzen“ heraus geboren und formverfestigt wurde in einer Weise, die wohl geeignet ist die paradiesisch-heiteren oder maskenartig-erstarrten oder weltschmerzlich-zerrissenen oder schnörkelhaft-übergescheiten Züge des augenblicklichen „Weltenantlitzes“ künftigen Zeiten, die sich auf „Physiognomik“ verstehen, zu übermitteln. Auf die logischen Schwierigkeiten, die der kritischen Darstellung der „Metaphysischen Anfangsgründe einer Geschichtswissenschaft“ im Sinne einer solchen „allgemeinen Physiognomik“ (Spengler S. 135 ff.)² vielleicht begegnen, gehe ich nicht ein. Es handelt sich nur darum, wenigstens anzudeuten, daß im *Material* der Kunstgeschichte Momente stecken, die eine geschichtsphilosophische Spekulation begünstigen müssen, weshalb eine wahrhaft *umfassende* Geschichtslogik entweder einen Rationalismus proklamieren muß (wie Hegel), dessen Panlogik sich dann auch auf die Kunstwelt ausdehnt und die Kunstwerke als das Produkt desselben vernünftigen Geistes begreift, dem auch die Gebilde der Wissenschaft und der Religion entstammen – oder aber die Möglichkeit eines der theoretischen Vergegenständlichung gegenüber heteroformen „Materials“ berücksichtigen muß, das mit logischen Mitteln nur vom Standpunkt eines die theoretische wie die atheoretische Welt in gleicher Weise umfassenden *philosophischen Systemes* aus noch weiter zerlegt werden kann. Im ersten Fall wird die Geschichtsphilosophie mit der Ästhetik zusammengearbeitet und es entsteht ein höchst komplexes Gebilde, das den Logiker, für den Erkennen Trennen bedeutet, nicht befriedigen kann. Im zweiten Falle hingegen arbeitet die Geschichtsphilosophie mit der Ästhetik zusammen; sie berücksichtigt deren Ergebnisse und darf zuletzt vielleicht hoffen, dem verwickelten Problem einer „Methodologie der Kunstgeschichte“ gerecht zu werden, wobei es sich um eine *logische* Einleitung in die *historische* Wissenschaft von etwas *Außerwissenschaftlichem* handelt, das dem „heterogenen Kontinuum“ (wie Rickert das logische Anteonie bezeichnet, auf das die Analyse sowohl der historischen wie der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung letzten Endes stößt) gegenüber etwas bereits Geformtes, und zwar etwas auf eine gänzlich atheoretische Weise Geformtes darstellt. Die ästhetische Analyse dieser atheoretischen (künstlerischen) „Gegenstände“ selbst, die dem Historiker „materialhaft“ gegeben sind, muß freilich gleichzeitig von dem die Ästhetik in sich befassenden Standpunkt des philosophischen Systemes aus betrieben werden; denn erst sie wird ja eben über die Eigenart und den ganz besonderen (einer „physiognomischen“ Geschichtsphilosophie) stehen.

sophie merkwürdig entgegenkommenden) Charakter eben dieses „Materials“ etwas ausmachen können, mit dem der Historiker schaltet und waltet, der in seiner Eigenschaft als *Kunsthistoriker* zugleich (und dies ist sozusagen die „praktische“ Seite des Problems!) ein Mensch sein muß, der „auf Künstlerweise“ in die Welt hineinschauen und mit den von Künstlern aus der Welt herausgearbeiteten Gebilden dem Eigenwesen dieser Gebilde entsprechend „verkehren“ kann. Beides zusammen aber: eine derartig *universale* Geschichtslogik und die ästhetische Analyse werden ergeben, daß eine solche „physiognomische“ Geschichtsphilosophie überhaupt auf keine andere Weise zustande kommt, als dadurch, daß der an den mikrokosmischen Ganzheiten der Kunstwerke geschulte Blick seine Betrachtungsweise auf den geschichtlich zu formulierenden Makrokosmos überhaupt ausdehnt — daß er mit einem Wort wissenschaftliche, soziale, religiöse, staatliche Überlieferungsfragmente so betrachtet „als ob“ sie welthafte Komplexe, mikrokosmische Ganzheiten, das aber heißt letzten Endes eben: Kunstwerke wären. Das Gebilde eines derartig herausgearbeiteten „Welt-Zeitalters“ ist damit als ein künstlerisches Gebilde erkannt, der unwissenschaftliche (weil außertheoretische) Charakter einer solchen Geschichtsphilosophie steht außer Zweifel und die Bevorzugung von aus dem Gebiete der Kunst genommenen Beispielen (wie wir es bei Spengler beobachten) läßt sich als äußerst naheliegend gut verstehen.

Treten wir nach dieser Vorbetrachtung an die Gedankengänge selber heran, die uns Lukács zum zweitenmal in das Gewand eines kleinen Buches gekleidet darbietet!

Der Standpunkt einer Geschichtslogik, die ihren an und für sich einem „heterogenen Kontinuum“ gegenüber gebildeten prinzipiellen Begriffsapparat z.B. von seiten der Ästhetik (denn nur diese interessiert uns hier) zu erweitern und so für zwar theoretisch formlose, aber deswegen doch nicht dem „heterogenen Kontinuum“ angehörige Gebilde brauchbar zu machen hofft, liegt Lukács ferne. Es steht Hegel viel näher, biegt aber offenbar dessen weltdurchgreifenden Rationalismus weltanschaulich in einen ebenso universalen Irrationalismus um. Wenn also die Hegelsche Ästhetik die geschichtliche Entwicklung der Kunstformen in ein logisches Schema zwingt, dessen Rahmen weit über den Bereich einer Sphäre, innerhalb deren sich der Geist auf eine schöne Weise symbolisch äußert, hinausgreift, so verzichtet Lukács gänzlich auf ein derartiges Grundgerüste, das sich einbildet, die „Gedanken Gottes vor der Schöpfung“ in reinsten Abstraktion zu fassen und diese Schöpfung ebendadurch systematisch in

der „Selbsterkenntnis des Geistes“ zu vollenden. Die *Philosophie* selber muß sich damit begnügen, eine „zeitlos paradigmatische Form des Weltgestaltens“³ zu sein – sie folgt als solche bereits im Griechentum auf das *Epos*, das in seliger Fraglosigkeit den *Menschen* in seinem paradiesischen *Wesen* darstellt, und auf die *Tragödie*, in der das *Leben* und damit der Tod regiert und die den *Helden* siegen und sterben läßt. Bereits dieses Nebeneinanderstellen von Kunstform und theoretischer Form in *einer* Ebene zeigt uns die aller systematischen Trennung möglicher Vergegenständlichungen von Weltinhalten abholde Grundabsicht dieser Geschichtsphilosophie, der vielleicht eine Intuition, sicherlich aber kein Begriff zugrunde liegt und die die „Formen des Weltgestaltens“ mit einer gewissen fatalistischen Notwendigkeit sich auseinander entwickeln läßt. In einer mehr anregenden als gründlichen Weise wird „die Welt der griechischen Philosophie“ geschildert. „Der neue Mensch Platons, der *Weise*, mit seiner handelnden Erkenntnis und seinem wesenschaffenden Schauen, entlarvt nicht bloß den *Helden*, sondern durchleuchtet die dunkle Gefahr, die er besiegt hat und verklärt ihn, indem er ihn überwindet. Aber der *Weise* ist der letzte Menschentypus und seine Welt die letzte paradigmatische Lebensgestaltung, die dem griechischen Geist gegeben war. Das Klarwerden der Fragen, die Platons Vision bedingen und tragen, hat keine neuen Früchte mehr gezeitigt: die Welt ist griechisch geworden in der Folge der Zeiten, aber der griechische Geist, in diesem Sinne, immer ungr Griechischer... Und das Lösungswort des kommenden, neu schicksalhaften Geistes ist: den Griechen eine Torheit“.⁴ Wir wollen hier Lukács nicht zum Vorwurf machen, daß seine Darstellung der „seligen Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Weg das Licht der Sterne erhellt“,⁵ eine Rhapsodie ist, die keinen Anspruch darauf machen kann Geschichte in des Wortes wissenschaftlicher Bedeutung zu sein. Solche Rhapsodien sind schön und bleiben es, wenn auch den Historiker der Satz, mit dem Lukács gegen die so bedeutsamen Erkenntnisse Nietzsches, Burckhardts, Rohdes („Sie wollen – die Vollendung der Form in eigensinnig solipsistischer Weise als Funktion des inneren Zerstörtseins fassend – aus den Gebilden der Griechen die Stimme einer Qual vernehmen, die um so viel an Intensität die ihre übertrifft, wie die griechische Kunst das, was sie gestalten“)⁶ anstürmt, als eine mit Nachdruck vorgetragene, im übrigen aber gänzlich unbewiesene Behauptung nicht überzeugen sollte. Wir wollen auch die Formel, auf die Lukács die Wegstrecke von Platon über das Christentum

bis zur Welt Dantes bringt: „Es ist ein neues, paradoxes Griechentum entstanden: die Ästhetik ist wieder zur Metaphysik geworden“⁷ nicht daraufhin untersuchen, ob sie mehr ist als ein geistreicher Aphorismus; denn sie führt uns ja endlich bis an die Schwelle des „Zeitalters“, das die Kunstform – ja wir dürfen vielleicht im Sinne von Lukács sagen: die Form überhaupt – hervorbringt und mit einer seinem Wesen entsprechenden Typik entwickelt. deren Darstellung die eigentliche Aufgabe ist: den Roman.

Nachdem die pseudogriechische Einheit zerfallen ist, die zum letzten Male und vielleicht am vollkommensten zugleich bei Dante als die „im jenseits gegenwärtige Immanenz des Lebenssinnes“⁸ erscheint, „gibt es keine spontane Seinstotalität mehr“.⁹ Die Formel dieser Zeit, die Lukács mit Fichtes Worten als „die Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit“¹⁰ bezeichner zu müssen glaubt, heißt: „transzendente Obdachlosigkeit“¹¹ und die Form des Romans ist der typische Ausdruck dafür. „Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat“.¹² „Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit ... das bedeutet, daß das Abschließen seiner Welt objektiv gesen etwas Unvollkommenes, subjektiv erlebt eine Resignation ist“.¹³ „Reflektieren müssen ist die tiefste Melancholie jedes echten und großen Romans“.¹⁴ „Die formbestimmende Grundgesinnung des Romans objektiviert sich als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende“.¹⁵ „Der Held des Romans entsteht aus einer Fremdheit zur Außenwelt“¹⁶ – und zwar ist es die Form der dem „Zeitalter des Romans“ vorhergehenden Epoche: die Philosophie, gewesen, die diese Kluft zwischen Subjekt und Objekt aufgerissen hat: „Kants Sternenhimmel glänzt nur mehr in der dunklen Nacht der reinen Erkenntnis und erhellt keinem der einsamen Wanderer – und in der neuen Welt heißt Mensch-sein: einsam sein – mehr die Pfade“.¹⁷ „Solange die Welt innerlich gleichartig ist, unterscheiden sich auch die Menschen nicht qualitativ von einander: es gibt wohl Helden und Schurken, Fromme und Verbrecher, aber der größte Held hebt sich auch nur um Haupteslänge aus der Schar seinesgleichen, und die würdevollen Worte der Weisesten werden selbst von den Törichten vernommen.“¹⁸ „Der Held der Epopöe ist, streng genommen, niemals ein Individuum“¹⁹ – der Held des Romans ist ein Individuum, ein Einzelner, ein Einsamer.

Man sieht: alle diese Ausführungen zur „Theorie des Romans“ sind

geschichtsphilosophisch orientiert; denn: „Epopöe und Roman, – sagt Lukács – die beiden Objektivationen der großen Epik, trennen sich nicht nach den gestaltenden Gesinnungen, sondern nach den geschichtsphilosophischen Gegebenheiten, die sie zur Gestaltung vorfinden”.²⁰ Trotzdem handelt es sich in beiden Fällen um eine jeweils verschiedene Objektivation und um eine jeweils ganz spezifische dem Roman oder dem Heldengedicht einzig und allein eigentümliche Art und Weise der Vergegenständlichung: welches ist da der unterscheidende konstitutive Faktor? Lukács glaubt „die Objektivität des Romans”²¹ in der *Ironie* gefunden zu haben. Die Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit ist ihrem Wesen nach brüchig: die „Ironie ist die Selbstkorrektur der Brüchigkeit”.²² „Die Ironie als Selbstaufhebung der zu Ende gegangenen Subjektivität ist die höchste Freiheit, die in einer Welt ohne Gott möglich ist. Darum ist sie nicht bloß die einzig mögliche apriorische Bedingung einer wahrhaften, Totalität schaffenden Objektivität, sondern erhebt auch diese Totalität, den Roman, zur repräsentativen Form des Zeitalters, indem die Aufbaukategorien des Romans auf den Stand der Welt konstitutiv auftreten”.²³ Mit diesen Worten schließt Lukács seine erste Abhandlung über „Die Formen der großen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur”.²⁴

Was soll der Ästhetiker, dem es um philosophisch-klare Einsicht in die Struktur der schönen Formen zu tun ist, zu einer derartigen „Theorie des Romans” sagen? Er kennt die Not der augenblicklichen „Weltlage” und das heiße Ringen der Künstler um neue Gestaltungsmöglichkeiten. Er weiß, daß Kunstformen geboren werden und untergehen. Er wird also den Ausführungen von Lukács mit Interesse folgen – vorausgesetzt, daß ihn nicht die merkwürdig verschlungene Gedankenführung, die oft schwülstige Ausdrucksweise und das Hinundher-Irrlichtelieren der Einfälle das Weiterlesen unmöglich machen – und er wird alsdann vielleicht auch finden, daß ein großer Teil der (vorzüglich französischen und russischen) Romanproduktion des verflossenen Jahrhunderts geistvoll gedeutet und auf glückliche Formeln gebracht ist. Auch daß diese Art von Roman (die für Lukács *der* Roman ist) zugunsten einer nicht mehr „brüchigen” und deshalb auch nicht mehr der „ironischen Gestaltung” bedürftigen Kunstwelt zugrunde gehen soll, wird er wahrscheinlich mit Lukács herzlich begrüßen. Allein er wird sich auch sofort an hochbedeutsame, ganz und gar nicht „ironische” und ganz und gar nicht über einer in die Brüche gegangenen „Wert-Wirklichkeit-Welt” aufgebaute epische Schöpfungen

erinnern, die sich weder der Lukácsschen Romantheorie noch der Lukácsschen Geschichtsphilosophie überhaupt fügen – und da wird ihm nun der prophetisch-doktrinaire Ton des Vortrags empfindlich stören und die Anmaßung, mit der Lukács große Dichtungen in sein geschichtsphilosophisches Weltschema „Epos, Tragödie, Philosophie, Roman“ hineinpreßt oder den Stab über sie bricht. So nennt er das Drama der Euripides „untragisch“,²⁵ weil in ihm Held und Schicksal im philosophischen Sinne problematisch werden! Auch ein Meisterwerk wie Hebbels dramatische (Lukács setzt dieses Wort an der betreffenden Stelle in Gänsefüßchen!) Konzentration des Nibelungenliedes paßt ihm natürlich gar nicht in seinen geschichtsphilosophischen Zusammenhang hinein und es heißt infolgedessen „win schöner, *pro domo* (!) entstandener Irrtum Hebbels: ein verzweifelter, ein rein artistischer Versuch“.²⁶ Solche Sätze sind nicht dazu angetan, um dem Kunstphilosophen – der vielleicht nur ein mäßiges Verhältnis zu geschichtsphilosophischen Konstruktionen, aber ein umso stärkeres zu den mannigfachen großen Kunstschöpfungen hat, die ihn aus früheren und aus späteren Jahrhunderten in Fülle umgeben – ein großes Vertrauen sowohl zu den historischen Kenntnissen als zu den künstlerischen Empfindungen des Verfassers einzuflößen.

Vielleicht bietet ihm der zweite Teil, der den „Versuch einer Typologie der Romanform“ verspricht, was ihm der erste, geschichtsphilosophisch-prinzipielle Abschnitt schuldig geblieben war!

Allein: was für ein seltsames Bild erhalten wir da von der Entwicklung der Romantypen! Zwar der Anfang – die gesamten Ausführungen über Cervantes – ist in der Tat ganz ausgezeichnet! Lukács faßt natürlich den Don Quixote als Roman auf (eine rein-ästhetische Untersuchung, die mit einer Strukturanalyse des Romans Ernst macht, muß, wie ich noch einmal zu zeigen hoffe, widersprechen und wird im Don Quixote eine zu einem Zyklus von Abenteuern erweiterte Novelle erkennen!) und findet das, was er sehr gut als den „ersten Fall“ einer möglichen Unangemessenheit von Ich und Welt, „von Seele und Werk, von Innerlichkeit und Abenteuer“²⁷ bezeichnet, in dem großen Werk des Cervantes aufs vollendetste zur Darstellung gebracht: die Seele des Romanhelden ist enger als die Welt, in der er sich bewegt. Lukács nennt diese „Dämonie der Verengerung der Seele“ die „Dämonie des abstrakten Idealismus“.²⁸ Im Roman des 19. Jahrhunderts findet er den „zweiten Fall“ einer Seele-Wirklichkeitsbeziehung, der dem „abstrakten Idealismus“ genau entgegengesetzt ist: „die Unangemessenheit, die daraus entsteht, daß die Seele preiter und

weiter angelegt ist als die Schicksale, die ihr das Leben zu bieten vermäg".²⁹ In der Tat tritt in beiden Fällen die Ironie als eine Art konstitutiver Faktor in Kraft. Aber — ist mit den beiden Typen des abstrakt-idealistischen und des illusionistischen Romans und einer möglichen Synthese aus beiden, für die Wilhelm Meister in Anspruch genommen wird, die Typologie der Romanform wirklich abgeschlossen? Was soll man überhaupt zu einem Buch über den Roman sagen, in dem Gottfried Keller nur einmal³⁰ im Vorbeigehen flüchtig erwähnt wird?! In dem die Romane der deutschen Romantik und Jean Pauls so gut wie keine, die des Jungen Deutschlands, Immermann, Mörikes Maler Nolten, Walter Scott und seine deutschen Nachfolger, Reuter, Ludwig, Raabe, Heyse ganz und gar keine Berücksichtigung finden und — der Natur der Sache nach keine Berücksichtigung finden *können*? Ich dächte: an den Verlobten oder am Grünen Heinrich wäre für eine Formanalyse des Romans (was Lukács in dieser Hinsicht vorzutragen hat, ist ja überhaupt nicht erheblich; das Beste steht noch etwa auf S. 136 ff.³¹) doch einiges zu lernen gewesen, was über die geschichtsphilosophische Konstruktion hinausgeführt und eben dadurch gerade den spezifischen Wert dieses Gesichtspunktes, den ich durchaus nicht leugnen will, durch eine deutliche Abgrenzung in ein bestimmteres Licht gesetzt hätte! Aber ich rühre damit zugleich an das Grundgebreen des Buches!

Eine ungeheure Überschätzung der französischen und insbesondere der russischen Romanliteratur bestimmt den Standpunkt des Verfassers! Sein nicht zu leugnendes Ästhetentum verfeinert sich letzten Endes zu einer romantisch-religiösen Sehnsucht, die von einer fremden, an den betäubenden Duft östlicher Gewächse gemahnenden Schwere ist, und die sich sehr unterscheidet von dem heiligen Heimweh unseres deutschen Novalis. Ich möchte Lukács mit Tolstois Lewin (in Anna Karenina) vergleichen — aber soll dieser Typus des in geschichtsphilosophischen Grübeleien versunkenen, von einer unheimlichen, verzweifelten und im Schiffbruch errungenen Gläubigkeit getragenen, zu utopischen Phantasien von seligen Zeitaltern neigenden Halborientalen wirklich Macht bekommen über die Enkel Schillers und Humboldts? Es wäre schade für unsere Wissenschaft, schade für unsere Kunst!

Heidelberg

Hermann Glockner

ANHANG

36.

Die neue Rundschau
Redakteur
Prof. Dr. Oscar Bie
G. Fischer Verlag
Berlin

Berlin W, den 15. II. 11
Buelowstraße 90

Herrn Georg von Lukács

W

Passauerstr. 22

Ich konnte mich leider nicht entschließen, Ihre Anmerkung über Pontoppidans Novellen¹ für die Neue Rundschau anzunehmen, da ich schon mit Ihrem Aufsatz² bei den Lesern große Schwierigkeiten hatte, wegen einer zu starken Abstraktion, die sich bei der Lektüre schwierig macht. Ich muß unbedingt darauf sehen, mehr von den Sachen selbst in einer verständlichen Form reden zu lassen, als von den Theorien³ rings herum. So sehr ich persönlich den Gehalt Ihrer Arbeiten schätze, möchte ich Ihnen doch diese Schwierigkeit nicht verhehlen und auch aus diesem Grunde das beiliegende Manuscript Ihnen noch einmal zurückgeben, da es unter derselben Abstraktion leidet. Es würde sich für eine fernere Mitarbeit empfehlen, wenn Sie auf diese Andeutung eingehen könnten.

Hochachtungsvoll

Bie

37.

Die nachfolgenden Darlegungen sind in mehr als einer Beziehung fragmentarisch. Sie waren als Einleitungskapitel zu einem ästhetisch-geschichtsphilosophischen Werk über Dostojewski¹ geschrieben und ihr wesentliches Ziel war ein negatives: sowohl in Bezug auf literarische Form wie auf deren geschichtsphilosophische Bezogenheit den Hintergrund zu zeichnen, von

dem sich Dostojewski — als Künder eines neuen Menschen, als Gestalter einer neuen Welt, als Finder und als Wiederfinder einer neu-alten Form — abhebt. Die positive Analyse seiner Werke und seiner geschichtsphilosophischen Bedeutung hätte, so hoffe ich, manches hier nur Angedeutete durch den ergänzenden Kontrast zur wahren Evidenz gebracht. Mein Einrücken zum Militärdienst zwang mich die Arbeit abubrechen, und bei der hierdurch entstandenen Ungewißheit, wann das ganze Werk vollendet werden kann, wenn es überhaupt dazu kommt, fühle ich mich veranlaßt, die Abhandlung in dieser Form der Öffentlichkeit zu übergeben; sie behandelt ja, soweit es in diesem Umfang möglich ist, dennoch einen begrenzten Gegenstand in einer erstrebt erschöpfenden Weise. Wenn sie freilich — wegen der äußeren Umstände — nicht nur der beabsichtigten systematischen Einordnung, sondern auch an einigen Stellen der letzten Feile ermangelt, so bitte ich den Leser dies nicht ausschließlich mir zur Last zu schreiben und sich bei der Lektüre womöglich an das Positive und Geleistete: an das Spezialproblem dieses Abschnittes zu halten.

In der *Zeitschrift für Ästhetik* sind diese Sätze als Fußnote des Titels erschienen. Die Sätze sind in den meisten Bucherscheinungen von *Die Theorie des Romans* nicht zu finden. Da sich aber mehrere Besprechungen auf diese Sätze berufen, wird der Text hier wieder gedruckt.

ANMERKUNGEN

1. Essays von Georg Lukács

von Dr. Franz Baumgarten

Pester Lloyd, 29. Mai 1910, 57. Jg., Nr. 127, Seite 33–34

BAUMGARTEN, Franz (1881–1927) – Ästhetiker Literaturhistoriker, gebürtig aus Budapest. Nach den Universitätsstudien ließ er sich in Deutschland nieder und beschäftigte sich vor allem mit Literatur- und Kulturgeschichte. Auch in Deutschland ist er anerkannt. Baumgarten vermachte sein Vermögen den ungarischen Schriftstellern, zur Belohnung von kompromißlosen, ideelle Ziele verfolgenden Werken.

Hauptwerk: *Das Werk C. F. Meyers*, Becksche Verlagsbuchhandlung 1917.

1. Baumgarten nennt hier als Titel des Buches „*Das Leben und die Formen*“. Darüber schreibt Popper in einem Brief am 13. 6. 1910: „In Baumgartens Rezension stimmen am ehesten: 1. Der Titel deines Buches, 2. das Rilke-Gedicht, das unmißverständlich das Motto der Entwicklungshygiene ist. Es wäre nicht ohne pikanterie, wenn Du es unter die L[rma] Widmung stelltest. ... Damit würdest Du sämtliche Inhaltsmöglichkeiten der Situation erschöpfen – meinst Du nicht?“
2. R.M. RILKE, *Das Buch der Bilder*, 2. Buch, 1. Teil, Der Sänger singt von einem Fürstenkind.
3. Baumgartens Brief an Lukács am 7. 6. 1910:
„Auch, daß ich (gegen meine Überzeugung) in der Verurteilung des Nyugat aus diplomatischen Gründen nicht so scharf gewesen, werden Sie gemerkt haben. Ich wollte Ignotus für Sie gewinnen und darum ließ ich durchblicken, daß die 'älteren Kritiker' doch was taugen, und daß es doch noch Essays im Ny[ugat] giebt.“
4. PÉTERFY, Jenő (1850–1899) – ungarischer Ästhetiker, einer der wenigen mit umfassender philosophischer Bildung und hohen Ansprüchen.
5. BURCKHARDT, Jakob (1818–1897) – schweizer Kultur- und Kunsthistoriker, Verfasser von bedeutenden Werken über Griechenland, Italien, die Renaissance usw.
6. PATER, Walter Horatio (1839–1894) – englischer Schriftsteller, Essayist.
7. Baumgartens Brief an Lukács am 7. 6. 1910:
„...Daß ich Sie mit Hofmannsthal in Verbindung gebracht, u. wie ich das tun konnte weiß ich gar nicht mehr (ich habe weder das Ms. noch einen Abdruck hier) so fremd sind mir die andern Teile“

2. Ungarische Literatur

Neues Pester Journal, 15. Juli 1910, Seite 3–4

Die Besprechung ist anonym erschienen, und obzwar von mehreren Lukács-Forschern Michael Josef Eisler dr. als Verfasser betrachtet wird, ist es nicht wahrscheinlich, daß er der Autor des Artikels sei. Es könnte eher angenommen werden, daß

auf M. J. Eislers Initiative ein ständiger Kritiker des Journals über Lukács' Buch berichtet hat.

Unter dem Titel „Ungarische Literatur“ werden neben Lukács' Buch die folgenden Bücher besprochen:

SZILÁGYI, Géza: *Lepel nélkül* (Ohne Schleier)

SZILÁGYI, Géza – sowohl als Publizist wie auch als Dichter bedeutend, als Mitarbeiter des ungarischen *Jüdischen Lexikons* Verfasser des Stichwortes über Georg Lukács.

TÁBORI, Róbert: *Azután* (Nachher)

TÁBORI, Róbert (1855–1906) – ungarischer Schriftsteller, Journalist, Verfasser von Unterhaltungsromanen.

PALÁGYI, Menyhért: *Nemzeti festészetünk I.* (Unsere nationale Malerei I)

PALÁGYI, Menyhért (Melchior) (1859–1924) – ungarischer Philosoph, Literaturhistoriker. Nach 1905 Privatprofessor an der Universität in Kolozsvár (Klausenburg). Nach 1919 Professor an der Universität in Darmstadt.

Deutschsprachige Werke u. a.: *Kant und Bolzano* (1902); *Naturphilosophische Vorlesungen* (1907); *Theorie der Phantasie* (1908).

3. Erkenntnis

Georg Lukács gewidmet

Michael Josef Eisler: Elfenbeintrum. Sonette. Verlag Otto v. Holtten, Berlin, Oktober 1910

EISLER, Michael Josef (dr. (1882 – ?) – Journalist, ständiger Kritiker der Zeitung Pester Lloyd. Besuchte zur selben Zeit wie Lukács die Philosophische Fakultät in Budapest. Anfang der zehner Jahre schrieb er häufig Besprechungen über Schriftsteller, die auch für Lukács wichtig waren (Paul Ernst, Rudolf Kassner, Anatole France, Dostojewski, Pontoppidan usw.). In den zwanziger Jahren hatte er persönliche Kontakte zu Paul Ernst. Den Artikel von Eisler über Ernst (Pester Lloyd, 20. August 1910) hat Lukács dem deutschen Schriftsteller geschickt (vgl. Paul Ernst Antwort an Lukács am 31. 8. 1910). Die Information von Kutzbachs Buch, daß Eisler in den 30er Jahren Arzt in einem Krankenhaus in Budapest gewesen ist, konnte auch von uns bestätigt werden. Als Kunstkritiker und Kunstsammler war er vor dem zweiten Weltkrieg bekannt.

Eislers Buch wurde im 400 Exemplaren gedruckt. Ein Exemplar ist aus Karl Mannheims Besitz ins Lukács Archiv und Bibliothek gelangt.

Im Band sind Georg Simmel, Béla Balázs, Georg Lukács, Zoltán Kodály, Paul Ernst, André Gide und Anderen Sonette gewidmet.

4. Der Essay als Form von Paul Ernst

Die Schaubühne, 11. Dezember 1911, 7. Jg., Seite 542

1. Die Besprechung von Ernst beginnt mit einem nicht ganz genauen Zitat, vgl. SF S. 15
2. vgl. SF S. 7–8
3. Zur Chronologie der Bücher: Lukács' 1908 preisgekröntes Buch erschien umgearbeitet mit der Jahreszahl 1911 im Februar 1912 ungarisch (*A modern dráma fejlődésének története*), die ungarische Version von *Die Seele und die Formen* (*A lélek és a formák*) demgegenüber im März 1910, deutsch Ende November 1911.

5. Die Seele und die Formen

Der Tag, 25. Januar 1912, Seite 2–3

LUDWIG, Emil (1881–1948) – nach juristischen Studien Journalist, ab 1906 in der Schweiz, ab 1914 in London, während des ersten Weltkrieges in Konstantinopel und Wien, in den 20er Jahren freier Schriftsteller in der Schweiz, 1940–45 in den USA. Seine biographischen Romane und Zitatensammlungen waren sehr beliebt.

1. vgl. SF S. 15

6. Ungarische Kultur in Auslande

von Dr. Adalbert von Bevilacqua Georg von Lukács: *Die Seele und die Formen*. Essays.

Budapester Prese, 28. Januar 1912, S.

BEVILACQUA, Dr. Adalbert von (BEVILACQUA-BORSODI, Béla) (1885–1962) – ungarischer Schriftsteller, stellvertretender Kustos im ungarischen Nationalmuseum, später Mitarbeiter des Heeresmuseums. Verfasser von bedeutenden kulturhistorischen Büchern.

1. SF S. 9
2. POPPER, Leó (1886–1911) – Kunstkritiker, Lukács' engster Freund z. Z. der Entstehung von *Die Seele und die Formen*.
3. vgl. *Lipps*, Theodor, *Grundlegung der Ästhetik*, 2. Ausgabe, Leipzig/Hamburg 1914, S. 4
4. SF S. 10

7. Der Essay als Kunstwerk
von Prof. Ludwig Stein

Nord und Süd, 1912 [Ende Januar] 36. Jg., Seite 234–242

STEIN, Ludwig Dr. (1859–1930) – der aus Ungarn gebürtige Philosoph war Schüler von E. Zeller, später Professor in Zürich und Bern. 1910 zog er sich nach Berlin zurück. Nach 1887 war Stein Leiter der Zeitschrift *Archiv für systematische Philosophie*, nach 1911 Herausgeber und Redakteur der Zeitschrift *Nord und Süd*. Werke u. a.: *Die Psychologie der Stoa* (1886–88); *Leibniz und Spinoza* (1890); *Philosophische Strömungen der Gegenwart* (1908); *Einführung in die Soziologie* (1921).

1. Die unter dem Titel *Der Essay als Kunstwerk* neben Lukács' Buch besprochenen Bücher: *Luzzatti: Freiheit des Gewissens und Wissens*
LUZZATTI, Luigi (1841–1927) – italienischer Ökonom und Politiker, Autor von Zahlreichen wirtschaftspolitischen und sozialpolitischen Schriften.
2. *Rathenau: Zur Kritik der Zeit*
RATHENAU, Walter (1867–1922) – leitender Wirtschaftsfachmann, Schriftsteller und Politiker. In wirtschaftlichen und außenpolitischen Fragen einflußreich nach dem ersten Weltkrieg. 1922 von antisemitischen Offizieren ermordet. Seine Schriften über Soziale und Kulturphilosophische Fragen waren äußerst populär. Werke u. a.: *Zur Kritik der Zeit* (1912); *Die neue Wirtschaft* (1918); *Der neue Staat* (1919).
In Lukács' Bibliothek sind seine *Gesammelten Schriften* in 5 Bänden (1918) zu finden.
3. vgl. Georg Lukács, Leo Popper (1886–1911) – Ein Nachruf. *Pester Lloyd*, 18. Dezember 1911, 58. Jg., Nr. 289, S. 5
4. EMERSON, Ralph Waldo (1803–1882) – amerikanischer Essayist und Dichter
5. PATER, Walter – siehe S. 341
6. Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung* (Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin), 1877
7. siehe in diesem Band S. 257–258
8. Der Satz lautet bei Lukács' „Novalis ist der einzige wahrhafte Dichter der romantischen Schule, nur in ihm ist die ganze Seele der Romantik Lied geworden.“
SF S. 80
9. SF S. 72
10. Zitat aus SF S. 81
11. Stein, Ludwig, *Philosophische Strömungen der Gegenwart* (1908)
12. siehe in diesem Band S. 257
13. *A modern dráma fejlődéstörténete*. In der deutschen Ausgabe von *Die Seele und die Formen* ist tatsächlich kein Hinweis auf die früher erschienene ungarische Ausgabe zu finden.
14. Über eine andere Besprechung von Prof. L. Stein wissen wir nicht.

8. „Die Seele und die Formen“

von Michael Josef Eisler

Pester Lloyd, 3. März 1912, 59. Jg., Nr. 54, Seite 33–34

EISLER, Michael Josef – siehe S. 342

1. KERR, Alfred (1867–1948) – deutscher Schriftsteller und Theaterkritiker, ab 1912 Mitarbeiter und Herausgeber der avantgardistischen Zeitschrift *Pan*. Gefürchteter „bissiger Kritiker“. Kritiker der Zeitschriften *Der Tag*, *Nation*, *Die neue Rundschau*, *Berliner Tageblatt*. Einer der Vorbilder für Lukács' frühe Theaterkritiken.
2. CARLYLE, Thomas (1795–1881) – schottischer Essayist und Geschichtsschreiber, von der deutschen idealistischen Philosophie stark beeinflusst.
3. EMERSON, Ralph Waldo – siehe S. 344
4. BURCKHARDT, Jakob – siehe S. 341
5. PATER, Walter – siehe S. 341
6. gemeint ist hier: Simmel, Georg, *Hauptprobleme der Philosophie*, 1910
7. SF S. 248
8. vgl. SF S. 32
9. SF S. 21

9. Lukács, Georg v., Die Seele und die Formen. Essays

Literarisches Zentralblatt für Deutschland, 13. Juli 1912, 63. Jg., Nr. 29, Kolumne 924

JORDAN, Bruno – war auch bei der Zeitschrift *Die neue Rundschau* tätig, näheres wissen wir von ihm nicht.

10. Die Seele und die Formen.

Essays von Georg v. Lukács.

Österreichische Rundschau, 1. August 1912, Band XXXII, Nr. 3, Seite 244

Neben Lukács' Buch werden die folgenden Bücher besprochen: *Und hätten der Liebe nicht...* von A. Wildgans;

Notes de voyage von G. Flaubert;

Italienisches Skizzenbuch

KRAUSZ, Dr. Erwin Otto – scheint kein ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift zu sein, sein Name taucht in der Nähe der Besprechung nicht wieder auf. Näheres konnte von ihm nicht festgestellt werden.

11. Die Seele und die Formen
von Margarete Susman (Rüschlikon)

Frankfurter Zeitung, 5. September 1912

SUSMAN, Margarete (M. von BENDEMANN) (1872–1966) – studierte Philosophie bei Th. Lipps und G. Simmel, 1933 Emigration nach Zürich. Ihre Erinnerungen in: *Ich habe viele Leben gelebt* (1964).

Werke u. a.: *Das Wesen der modernen Lyrik* (1910); *Frauen der Romantik* (1929); *Die geistige Gestalt Simmels* (1959). Aus ihrem Nachlaß: Manfred Schlösser (Hg.), *Auf gespaltenem Pfad*, M. S. zum 90. Geburtstag, Darmstadt 1964.

1. SF S. 38
2. SF S. 16
3. SF S. 166
4. SF S. 28
5. SF S. 250

12. Georg von Lukács: Die Seele und die Formen. Essays

Die Hilfe, 1912, Seite 627

H.H. – die Identität des Autors konnte nicht festgestellt werden.

1. SF S. 15

13. Georg von Lukács: Die Seele und die Formen. Essays

Logos, 1912, Band III, Heft 2, Seite 249

BAUMGARTEN, Franz – siehe S. ...

Vor Lukács' Buch werden Rudolf Kassners *Von den Elementen der menschlichen Größe* (von Dr. Kurt Singer) und E. Kühnemanns Buch über Herder (von Jonas Cohn) besprochen.

1. vgl. SF S. 17

14. Georg von Lukács, Die Seele und die Formen. Essays

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1912, Band VII, Hef 2, Seite 324–326

In der Zeitschrift erschien jährlich ein Verzeichnis der bedeutenden Publikationen des vergangenen Jahres. Im Verzeichnis für 1911 (*Zeitschrift für Ästhetik*, 1912, S. 158) wird in der Spalte „Prinzipien und Kategorien“ Lukács' *Metaphysik der Tagödie* erwähnt.

RITOÓK, Emma von (1868–1945) – Schriftstellerin, Philosophin, Übersetzerin,

studierte in Leipzig, Berlin und Paris. Mitarbeiterin der bedeutenden literarischen und philosophischen Zeitschriften in Ungarn. Um 1910 befreundet mit Ernst Bloch. In den 10er Jahren gehörte sie zum Freundeskreis um Lukács, war Mitglied des Sonntagskreises. Z. Z. der Räterepublik entfernte sie sich von den früheren Freunden und war auf der Seite des antisozialistischen Regimes tätig.

Werke u. a.: *A rút esztétikája* (Die Ästhetik des Häßlichen) (1916); *A szellem kalandorai* (*Abenteurer des Geistes*) (1922) – Schlüsselroman über die Freunde in den 10er Jahren.

1. SF S. 26
2. vgl. SF S. 28
3. vgl. SF S. 7–31
4. vgl. SF S. 16–17
5. SF S. 42
6. SF S. 61
7. SF S. 61
8. vgl. SF S. 76
9. SF S. 233
10. vgl. SF S. 237

15. Georg von Lukács, Die Seele und die Formen

Mitteilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde, 1912, Seite 101

M. – das Signum konnte nicht gedeutet werden

16. „Unter dem Sammelnamen Die Seele und die Formen...“

Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte, Band 22–23, 1911–1912, II. Teil, Seite 656 (erschienen 1914!)

Im Teil „Ästhetik und Poetik“ berichtet R. Müller-Freinfels über die Neuerscheinungen.

MÜLLER-FREINFELS, R. (1882–1949) – Philologe und Pädagoge, Gymnasiallehrer in Berlin, später Professor der Psychologie und Pädagogik.

Werke u. a.: *Poetik* (1914); *Lebenspsychologie* (1916); *Psychologie der Kunst* (1922).

1. SF S. 31

17. „Der Essayist ist ein Vorläufer...“

Der lose Vogel, 1913 Januar, Heft 1, Seite 36–37

BLEI, Franz (1871–1942) – deutschsprachiger Schriftsteller, Essayist. Studierte in Wien, Paris, Zürich und Bern. Ab 1901 lebte er in München, später in Berlin. 1933

Emigration nach Mallorca, dann in die USA. Blei war Herausgeber und Redakteur von mehreren kurzlebigen literarischen Zeitschriften. Schrieb Erzählungen, leichte Theaterstücke, Satiren, war angesehen als Essayist, Kritiker, Verfasser von populären kulturgeschichtlichen Werken. Als Organisator des literarischen Lebens war Blei am bedeutendsten.

Seine Zeitschrift *Der lose Vogel* enthielt im Interesse der unparteiischen Haltung nur anonyme Beiträge.

18. Die Seele und ihre Formen. Essays von Georg von Lukács

Die Bücherwelt, Januar 1913, Heft 4, Seite 85

FLASKAMP, Christoph (1880–?) – deutscher konservativ-katholischer Dichter und Kritiker in München

1. „Wie Leben Form und damit höchstes Leben wird“ – vgl. *Über Wesen und Form des Essays*, SF S. 7–31

19. Essayisten

von Richard M. Meyer

Das literarische Echo, 1. März 1913, 15. Jg., Heft 11, Seite 757–762

MEYER, dr. Richard M. (1860–1914) – deutscher Literaturhistoriker, ab 1903 Professor in Berlin. Sein Hauptwerk, die 1899 erschienene *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts* ist in Lukács' Bibliothek zu finden.

In der Zeitschrift werden neben Lukács' Buch drei Bücher von Hermann Bahr, sowie Kurt Breysigs *Von Gegenwart und Zukunft der deutschen Menschen*, Kurt von Peters *Neuromantik*, Fr. Alfers *Aufstieg*, K. Schefflers *Gesammelte Essays* besprochen.

1. SF S. 15 – bei Lukács steht statt 'Ereignisse' – 'Erlebnisse'.
2. SF S. 124
3. SF S. 222
4. SF S. 86
5. Landrat – Storm war 1843 Advokat, ab 1864 Landvogt, nach 1867 Amtsrichter in Husum
6. SF S. 97
7. Richard M. Meyer, *Das Prosa-Epos des deutschen Liberalismus*, in: *Die neue Rundschau*, 1911. Band 1, S. 618–628

20. Neue Essaybücher

Österreichische Rundschau, 1. Juni 1913, Band XXXV, Nr. 5, Seite 387–391 (sowie Band XXXVI, Nr. 4)

TAGGER, Theodor (1891–1958) – (bekannt geworden unter dem Namen BRUCKNER, Ferdinand) österreichischer Dramatiker und Übersetzer, schrieb auch Gedichte und Erzählungen. Nach 1923 Begründer des Renaissance-Theaters in Berlin. Nach 1933 in Emigration, ab 1951 Dramaturg in West-Berlin.

Tagger bespricht in zwei Heften neben Lukács' Buch die folgenden Bücher:

Hermann Bahr, *Essais*; Rudolf von Delius, *Zur Psychologie der römischen Kaiserzeit*; Robert Hessen, *Deutsche Männer* (Fünzig Charakterbilder); Otto Pniower, *Dichtung und Dichter*; H. St. Chamberlain, *Goethe*.

Im zweiten Teil der Besprechungen (Band XXXVI, Heft 4): Wilhelm Wiegand, *Stendhal und Balzac*; Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist*; Wilhelm Berngraeber, *Portraits*; *Vermischte Schriften von Franz Blei* in 3 Bänden; A. Bonus, *Zur religiösen Krisis*.

1. BAHR, Hermann (1863–1934) – österreichischer Schriftsteller, Kritiker, Ökonom, klassischer Philolog. Bis zu den 10er Jahren schien er von europäischer Bedeutung zu sein. Förderer der aufeinander folgenden Ismen. Seine Romane und Theaterstücke sind ganz in Vergessenheit geraten. In Lukács' Bibliothek sind zahlreiche Bücher von Bahr zu finden.
2. SF S. 39
3. SF S. 15

21. Richard M. Meyer: Die Formen

In: *Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert. Vom deutschen Standpunkt aus betrachtet.*

Viertes Kapitel. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart und Berlin, 1913, S. 123–124 und 130–131

Richard M. Meyers Buch erschien als 17. Band der Reihe *Das Weltbild der Gegenwart. Ein Überblick über das Schaffen und Wissen unsrer Zeit in Einzeldarstellungen*. Hg.: Karl Lamprecht und Hans F. Helmholz

1. LILIENCRON, Detlev von (1844–1909) – deutscher Dichter, übte große Wirkung auf den deutschen Naturalismus und Jugendstil aus.
2. HOLZ, Arno (1863–1929) – Begründer des Naturalismus in theoretischen Schriften, brachte neue, soziale Themen in die Literatur.
3. ALTENBERG, Peter (1859–1919) – Vertreter des Wiener Impressionismus
4. WASSERMANN, Jakob (1873–1934) – deutscher neuromantischer Erzähler von außerordentlich breiter internationaler Wirkung, in seiner Grundhaltung von Dostojewski beeinflusst.

22. Entgegnung von Alfred Weber

Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, Juli 1914, Band 39, Heft 1, Seite 223–226

WEBER, Alfred (1868–1958) – deutscher Soziologe, seit 1904 Professor in Heidelberg. Sein Bruder Max und dessen Frau Marianne Weber gehörten in den 10er Jahren zum engsten Freundeskreis von Lukács in Heidelberg.

1. In der selben Nummer der Zeitschrift ist Lukács' Abhandlung *Zum Wesen und zur Methode der Kulturosoziologie* erschienen (S. 216–222). Darauf antwortet Alfred Weber in dieser *Entgegnung*.
2. *Schmollers Jahrbuch* – Gustav SCHMOLLER (1838–1917), deutscher Nationalökonom, Begründer der jüngeren historischen Schule der Nationalökonomie. Herausgeber vom Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft, seit 1881 *Schmollers Jahrbuch* genannt.
3. *Zur Soziologie des modern Dramas*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 1914, Band 38, Heft 2, S. 303–345 bzw. 662–706

23. Neueres Drama –

Alexander von Weilen

Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte, 1914, S. 611

WEILEN, Alexander (1863–1918) – Literaturhistoriker, Beamter an der Wiener Hofbibliothek, Professor an der Wiener Universität, Verfasser von mehreren Büchern über die Geschichte des Wiener Theaterwesens. Um 1910 war er bemüht, Lukács' Schriften bei der *Österreichischen Rundschau* zu unterbringen.

1. Hier werden die von Franz Baumgarten korrigierten Kapiteln der deutschen Fassung von Lukács' Dramenbuch besprochen, die 1914 im *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialforschung* erschienen sind.

Neben Lukács' Abhandlung werden u. a. Schriften von J. Bab, S. Lublinski und R. Petsch besprochen.

24. Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen.

Kapitel: *Bürgerlichkeit*. Fischer Verlag, Oktober 1918, S. 69–73

Thomas MANN faßte den Gedanken über dieses Thema zu schreiben Anfang August 1915. Nach einer stärkeren Überarbeitung beendete er das Manuskript im März 1918.

1. Gemeint ist Lukács' Kritik über Th. Manns *Königliche Hoheit* (*Nyugat*, 1. November 1909, II. Jg. Nr. 21. S. 486–491 bzw. *Esztétikai kultúra* [1912] Budapest, Seite 72–81)
2. SF S. 90
3. SF S. 84–85
4. sit venia verbo – lat. des Wortes sei verziehen
5. Immensee – Titel einer Erzählung von Th. Storm

25. „In Georg v. Lukács' Theorie des Romans...“

Preußische Jahrbücher, 1920 Oktober–Dezember, Band 182, Seite 393

Neben Lukács' Buch werden die folgenden Bücher besprochen: *Volkelts* Untersuchung über das ästhetische Bewußtsein; Lippold, F. R.: *Bausteine zu einer Ästhetik der inneren Form*; Meckauer, W.: *Wesenhafte Kunst*; Lehmann, R.: *Poetik*.

VOLKELT, Johannes (1848–1930) – Professor in Leipzig, Vertreter der kritischen Metaphysik, hat große Verdienste in der Systematisierung der Ästhetik.

Werke u. a.: *Gewißheit und Wahrheit* (1918); *System der Ästhetik* (3 Bände, 1905–1914); *Phänomenologie und Metaphysik der Zeit* (1925). In Lukács' Bibliothek ist *System der Ästhetik* zu finden.

1. *Liebe*, Wolfgang: *Elisabeth von Nassau*

26. Georg Lukács, Die Theorie des Romans

Ein geschichtsphilosophischer Versuch über Formen der großen Epik

Logos, 1920–21. Band IX, Heft 2, Seite 298–302; wiedergedruckt in: *Mannheim*, Karl: *Wissenssoziologie*, S. 85–90

MANNHEIM, Karl (1893–1947) – Philosoph, Soziologe, bedeutender Vertreter der Wissenssoziologie. In den zehner Jahren stand er unter dem Einfluß der Philosophie von Béla Zalai und Georg Lukács, war Mitglied des Sonntagskreises. Nach 1919 Emigration, ab 1926 Extraordinarius in Heidelberg, später Professor für Soziologie in Frankfurt. Nach 1933 bis zum Tode Professor an der Londoner School of Economics.

27. Die Theorie des Romans

Von Margarete Susman

Frankfurter Zeitung, 16. August 1921, 66. Jg., No. 603, Seite 1–2

SUSMAN, Margarete – siehe Seite 346

Der Briefwechsel zwischen Susman und Lukács war 1912 abgebrochen, zum Teil infolge der getrübbten Freundschaft zwischen Ernst Bloch und Margarete Susman.

Susman zitiert den in der Zeitschrift erschienen Text. Wir geben die entsprechenden Stellen im Buch an.

1. vgl. ThR S. 32

2. *Jean Paul* – das Zitat konnte nicht gefunden werden.

3. ThR S. 38

4. vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*, Beschluß. „...der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir.“

5. vgl. Fichte, J. G.: *Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, Erste Vorlesung. In: J.G. Fichtes Werke, Band 4, Leipzig 1908, Seite 405

6. vgl. ThR S. 110

7. ThR S. 79

8. vgl. die Fußnote aus der *Zeitschrift für Ästhetik*, in unserem Band Seite 339–340

9. vgl. ThR S. 137
10. ThR S. 137

28. Theorie des Romans

Die Weltbühne, 1. September 1921, 17 Jg., Nr. 35.

KRACAUER, Siegfried (1889–1966) – deutscher Publizist und Soziologe, Mitarbeiter von mehreren Zeitschriften. 1933 Emigration, ab 1941 in den USA als Filmwissenschaftler und Soziologe tätig.

1. ThR S. 32
2. ThR S. 47

29. Georg von Lukács' Romantheorie

Neue Blätter für Kunst und Literatur, 4. Oktober 1921, Jg. 4, Nr. 1, Seite 1–5

KRACAUER, Siegfried – siehe oben

1. vgl. ThR S. 28
2. ThR S. 32
3. ThR S. 47
4. ThR S. 51
5. ThR S. 61
6. ThR S. 65
7. ThR S. 79
8. ThR S. 117
9. GUNDOLF, Friedrich (1880–1931) – deutscher Literaturhistoriker, ab 1916 Professor in Heidelberg, auch als Dichter und Übersetzer tätig. Betrachtete die Künstlerpersönlichkeiten als Symbolgestalten ihrer Epoche.
10. ThR S. 137, vgl. S. 351, Anm. 5
11. vgl. ThR S. 83
12. GOTTHELF, Jeremias (1797–1854) – deutscher Schriftsteller in der Schweiz, protestantischer Pfarrer. Politisch konservativ, das bedeutet aber bei ihm auch die Anerkennung von tiefen menschlichen Eigenschaften.
Werke u. a.: *Der Bauernspiegel* oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf (1837); *Sagen aus der Schweiz* (1842–46); *Gesammelte Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz* (1850–55).
13. ThR S. 21

30. Probleme der Epik

Der Gral, 1921, Seite 358–359

Unter dem Titel *Probleme der Epik* werden neben Lukács' Abhandlung die folgenden Bücher besprochen:

Messleny, Richard; *Karl Spitteler und das neudeutsche Epos*; Baumgarten, Franz Ferdinand: *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers*; Fischer-Wingendorf, Maria: *Von der verlorengegangenen Kunst des Erzählens*; Bühler, Charlotte: *Das Märchen und die Phantasie des Kindes*.

1. ThR S. 77

2. vgl. Fichte, J. G.: *Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, Erste Vorlesung. In: J.G. Fichtes Werke, Band 4, Leipzig 1908, Seite 405

31. Lukács, Georg: Die Theorie des Romans

Euphorion, 1921, Band 23, Seite 734–735

v. GROLMAN, Adolf (1888–1973) – zu dieser Zeit Privatdozent für Philosophie in Gießen am Lahn, später freier Schriftsteller in Karlsruhe.

1. vgl. die Fußnote zu *Die Theorie des Romans*, in diesem Band Seite 339–340

2. ebenda

32. Georg Lukács, Die Theorie des Romans

Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik

Zeitschrift für Bücherfreunde, Neue Folge, 1922, 14. Jahrgang Heft 5, September–Oktober, Spalte 251–253

F. M. – der Name konnte nicht enträtselt werden

1. vgl. ThR S. 32

2. ThR S. 32

3. ThR S. 77

4. ThR S. 83

5. ThR S. 110

6. ThR S. 117

33. Literaturforschung und Verwandtes. I. Literarkritisches

von Prof. Julius Stern in Baden-Baden

Zeitschrift für Deutschkunde, 1922, Seite 244–45

In der Abteilung 'Literaturberichte 1921', in der Spalte 'Literaturforschung und Verwandtes' erschien die Besprechung von Prof. Julius Stern über *Die Theorie des Romans*.

Neben Lukács' Buch werden die folgenden Bücher besprochen:

Ermatinger, Emil: *Das dichterische Kunstwerk*;

Darnbacher, M.: *Vom Wesen der Dichterphantasie*.

STERN, Julius Prof. – ansässig in Baden-Baden, näheres konnte nicht erkundet werden.

1. Untertitel von Lukács' Buch
2. Lukács schreibt tatsächlich 'das Kosmos' anstelle des richtigen 'der Kosmos'.
3. ROHDE, Erwin (1845–1898) – Professor der klassischen Philologie in Kiel, Jena, Tübingen, Leipzig, ab 1886 in Heidelberg. In seinen Büchern hat er die Trennung der Götterwelt in eine 'helle' apollinische und eine 'dunkle' dionysische Sphäre verwirklicht. Seine Bücher *Der griechische Roman* (1876) und *Psyche – Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (1910) sind in Lukács' Bibliothek zu finden.
4. SPIELHAGEN, Friedrich (1829–1911) – deutscher Schriftsteller, einer der erfolgreichsten Romanciers der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts. Sein Buch *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883) und seine *Neuen Beiträge...* (1898) sind hier gemeint. Das erste in Lukács' Bibliothek zu finden.

34. Die Theorie des Romans

Der neue Merkur, 1922, Seite 840–843

Franz H. STAERK – konnte nicht identifiziert werden

1. vgl. ThR S. 26–28
2. siehe S. 351, Anm. 5
3. ThR S. 137
4. EDSCHMID, Kasimir (1890–1960) – deutscher Schriftsteller, einer der Theoretiker des Expressionismus.
5. STERNHEIM, Carl (1878–1942) – deutscher Dramatiker und Erzähler, 1908 Begründer der Zeitschrift *Hyperion* mit Franz Blei. Seine Werke sind grotesk-satyrisch, karikieren die bürgerliche Gesellschaft der Wilhelminischen Ära.

35. Georg Lukács, Die Theorie des Romans

Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik

Zeitschrift für Ästhetik, 1923, Seite 281–286

GLOCKNER, Hermann (Michael) (1896–1979) – deutscher Philosoph, Professor in Heidelberg, in Gießen, ab 1951 in Braunschweig. Herausgeber der Jubiläumsausgabe der Werke Hegels (1927–58) und des Hegel-Lexikons in vier Bänden (1935). Verfasser des Buches *Die europäische Philosophie* (1958). In Lukács' Bibliothek sind seine Bücher zu finden.

1. gemeint ist hier Spenglers Buch *Der Untergang des Abendlandes*, erste Ausgabe 1918.
2. vgl. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, zweites Kapitel: Das Problem der Weltgeschichte.
3. vgl. ThR S. 27
4. ThR S. 28, Hervorhebungen von Glockner.

5. vgl. ThR S. 21
6. ThR S. 23
7. ThR S. 30
8. vgl. ThR S. 50
9. ThR S. 30
10. ThR S. 137, vgl. in diesem Band Seite 351, Anm. 5
11. ThR S. 32
12. ThR S. 47
13. ThR S. 61
14. ThR S. 74
15. vgl. ThR S. 51
16. vgl. ThR S. 56–57
17. ThR S. 28
18. ThR S. 57
19. ThR S. 57
20. ThR S. 47
21. ThR S. 79
22. ThR S. 65
23. ThR S. 82
24. ThR S. 21
25. vgl. ThR S. 31
26. vgl. ThR S. 46
27. ThR S. 83
28. ThR S. 83
29. ThR S. 98
30. vgl. ThR S. 122
31. ThR S. 113 ff.

36. Brief von Oscar Bie

*BIE, Dr. Oscar (1864–1938) – Kunst- und Musikschriftsteller, Herausgeber der Zeitschrift *Die neue Rundschau*. Nach 1921 Hochschullehrer für Musik. Autor von zahlreichen Büchern über Musik.

1. *Pontoppidans Novellen* – ungarisch erschienen: *Aurora*, März 1911, I. Jg. Nr. 3, S. 153–156 sowie *Esztétikai kultúra*, Budapest [1912], S. 88–91. Deutsch konnte es zu dieser Zeit nicht veröffentlicht werden.
2. Die Hälfte des Philippe-Essays ist in der Februar-Nummer der Zeitschrift erschienen.
3. Statt 'Theorien' stand im Text ursprünglich 'Theoretikern'.

37. Fußnote zu Die Theorie des Romans

1. Das angekündigte Werk über Dostojewski wurde nicht geschrieben. Siehe dazu: Lukács' Vorwort zu *Die Theorie des Romans*, 1962, sowie *Dostojewski Notizen und Entwürfe*, Budapest 1985, herausgegeben und eingeleitet von J. C. Nyíri.

VERZEICHNIS DER DEUTSCHSPRACHIGEN ZEITSCHRIFTEN

BUDAPESTER PRESSE – kurzlebige Tageszeitung vom 20. Dezember 1911 bis 1912. Verantwortlicher Redakteur: Alexander Pfeiffer.

DIE BÜCHERWELT – Zeitschrift des Borromäus Vereins, vor 1907 unter dem Titel **BORROMÄUS BLÄTTER**; erschien in Köln. Der Borromäus Verein war ein katholischer Bücherverein unter dem Protektorat des Erzbischofs von Köln, mit dem Sitz in Bonn. Ziel des Vereins war die Verbreitung guter Bücher.

EUPHORION – Zeitschrift für Literaturgeschichte, philologische Vierteljahresschrift, gegründet 1894 in Prag von A. Sauer. Herausgeber J. Nadler u. A., erschien in Leipzig und Stuttgart.

FRANKFURTER ZEITUNG – gegründet 1856 mit dem Titel **FRANKFURTER GESCHÄFTSBLATT**; Vertrat die Ideale der bürgerlichen Freiheit, der Interkonnfessionalität, der Humanität, des sozialen Ausgleichs, in der Formulierung der liberalen Demokratie. Aus der Liste der Mitarbeiter des literarischen Teils im Jahre 1911: P. Gibbon, L. Thoma, L. Tolstoi, D'Annunzio, F. Molnár, J. K. Jerome, H. G. Wells, H. Pontoppidan; im Feuilleton-Teil: G. Simmel, G. B. Shaw, H. Bahr, R. Huch, Richard M. Meyer, O. Bie usw. Für die Lyrik war zu dieser Zeit M. Susman verantwortlich.

DER GRAL – katholische Kulturzeitschrift, Monatsschrift für schöne Literatur. Begründet 1906, erschien in Essen. Herausgeber R. v. Kralik und F. Eichert.

DIE HILFE – in Berlin erscheinene Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst, erschien später in unterschiedlicher Häufigkeit. Ab 1912 Redaktur für Literatur Gertrud Bäumer. Die Zeitschrift war bestrebt, in erster Linie einen politischen Rundblick zu geben, war religiös engagiert und brachte nur wenige literarische Schriften.

JAHRESBERICHTE FÜR NEUERE DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE – informierende Zeitschrift, brachte in thematischer Einteilung Informationen über Neuerscheinungen. Herausgeber: Jul. Elias, M. Osborn, Wilh. Fabian, K. Jahn u. A. Erschien in Berlin/Steglitz beim Bahrs Verlag.

DAS LITERARISCHE ECHO – Halbmonatsschrift für Literaturfreunde, erschien in Berlin, nach 1920 in Stuttgart. Hauptbestrebung der Zeitschrift war die Informierung von In- und Ausland, mit einer sachlichen, konservativen Einstellung. Unter den Mitarbeitern gab es zahlreiche bekannte Dichter und Wissenschaftler. Verantwortlicher Redakteur von 1910 bis 1933 Ernst Heilborn. Infolge der Neutralität eine der wichtigsten Quellen der Zeit.

LITERARISCHES ZENTRALBLATT FÜR DEUTSCHLAND – 1850 begründete

Wochenschrift, Organ der Deutschen Bücherei in Leipzig. War bestrebt kurze Übersicht der deutschen Literatur und der wichtigsten ausländischen Büchern zu geben.

LOGOS – anspruchsvolle Zeitschrift für Philosophie, (Vorbild für die kurzlebige Zeitschrift A SZELLEM, die von Lukács und seinen Freunden 1911 gegründet wurde.) Erschien in Tübingen. Herausgeber: Richard Krohner und Georg Mehlis. Die Zeitschrift hatte eine russische Redaktion, geplant war auch eine französische, italienische und amerikanische Ausgabe.

DER LOSE VOGEL – in Leipzig erschienene Monatsschrift ab Januar 1913, enthielt Essays, literarische Aufsätze, Besprechungen von aktuellen Themen, Kunst und Literatur, brachte manchmal auch Gedichte. Die kritische Haltung der Zeitschrift richtete sich sowohl gegen die Gewohnheiten als auch gegen die gewaltsame Modernität. Im Interesse der unparteiischen Haltung brachte die Zeitschrift nur anonyme Beiträge. Zu den Mitarbeiter gehörten u. a. Max Brod, R. Musil, F. Werfel. Herausgeber war Franz Blei.

MITTEILUNGEN DER GESELLSCHAFT FÜR JÜDISCHE VOLKSKUNDE – die im Jahre 1898 von Max Grunwald mit dem Sitz Hamburg begründete 'Gesellschaft für jüdische Volkskunde' veröffentlichte die MITTEILUNGEN..., nach 1923 erschienen als Jahrbücher.

NEUE BLÄTTER FÜR KUNST UND LITERATUR – erschien von 1918 bis 1921, „Herausgegeben von der Centrale für gemeinnützige Kunstpflege“, die ersten zwei Jahrgänge unter dem Titel NEUE BLÄTTER FÜR KUNST UND DICHTUNG, Redakteur: Albert Dessoiff.

Die Zeitschrift enthielt vor allem Erstausgaben von literarischen und kunstwissenschaftlichen Arbeiten, Kunstbeilagen, Artikel über aktuelle Fragen, Buchbesprechungen. War Vertreter von modernen künstlerischen Strömungen, objektiv und auf hohem Niveau. Zu den ständigen Mitarbeitern gehörten u. a.: I. Goll, G. Grosz, F. Karinthy, mehrere Expressionisten; von den bildenden Künstlern: O. Dix, P. Klee, O. Kokoschka, K. Kollwitz, E. Nolde u. a.

DER NEUE MERKUR – „Monatsschrift für geistiges Leben“. Zuerst erschienen im April 1914, begründet vom Müller Verlag, herausgegeben von Efraim Frisch. Die Zeitschrift berichtete über künstlerische, aktuelle und öffentliche Themen, faßte die besten Kräfte, unabhängig von der künstlerischen Zugehörigkeit zusammen. Politik, französisch-deutsche Beziehungen, deutsch-jüdische Fragen traten immer mehr in den Vordergrund. Organ von Becher, B. Brecht, Döblin, W. Benjamin, R. Kassner, Th. Mann, R. Musil, A. Zweig u. a.

DIE NEUE RUNDSCHAU – begründet 1890 von Otto Brahm und Samuel Fischer, Monatsschrift, je Jahrgang 4 Bände, ab 1911 2 Bände. Herausgeber Oscar Bie, ab 1914 mit Robert Musil, ab 1919 mit Alfred Döblin. Die Zeitschrift enthielt Aufsätze, Essays über Kunst- und Lebensfragen der Zeit, Buchbesprechungen

usw. Sie war Organ der liberal-weltbürgerlichen Intelligenz, ständig von hohem Niveau.

NEUES PESTER JOURNAL – Tageblatt in Budapest, gegründet 1872. Verantwortlicher Redakteur um 1910 Ludwig Bródy.

NORD UND SÜD – Monatsschrift für Politik, Kunst und Literatur, begründet von Paul Lindau, erschien von 1877 bis 1930. Um 1910 war der Herausgeber Prof. Dr. Ludwig Stein.

ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU – anspruchsvolle Zeitschrift, enthielt Artikel über Politik, Geschichte, Kunst und Literatur „für das gebildete Publikum“. Herausgeber: Leopold Freiherr von Chlumecky, Dr. Karl Glossy, Dr. Felix Freiherr von Oppenheimer. Erschien in Wien und Leipzig, Redaktion in Wien. Die Rundschau erschien in jedem Monat, je 3 Nummern bilden einen Band.

PESTER LLOYD – Tageblatt der ungarischen Hauptstadt, jahrzehntelang die wichtigste, auch im Ausland gelesene ungarische Tageszeitung mit Morgen- und Abendausgabe. Chefredakteure nach 1867: Miksa Falk, Sigmund Singer, Leo Veigelsberg, József Vészi u. a.

PREUßISCHE JAHRBÜCHER – begründet 1858, erschien in Berlin monatlich – jährlich in vier Bänden. Herausgeber ab 1920 Walter Schotte, Redakteur W. Heynen. Die Zeitschrift enthielt vor allem aktuelle Aufsätze, Schriften über gesellschaftliche, politische, manchmal über literarische Themen und viele Buchbesprechungen. Es war ein ausgesprochen demokratisch-wissenschaftliches Organ.

DIE SCHAUBÜHNE – Wochenschrift von 1905 bis 1933, anfänglich für Theater, nach 1917 auch für Politik, Kunst und Wissenschaft. Wichtiges Organ der linksgerichteten Intelligenz.

DER TAG – in Berlin erschienene „nationale Tageszeitung“, begründet 1900.

DIE WELTBÜHNE – siehe **DIE SCHAUBÜHNE**

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK – angesehene, am meisten wissenschaftliche Zeitschrift auf diesem Gebiet. Herausgeber in den zehner Jahren Max Dessoir. Erschien in Stuttgart beim Verlag Ferdinand Enke.

ZEITSCHRIFT FÜR BÜCHERFREUNDE – begründet von F. v. Zobelitz im Jahre 1897, erschien beim Verlag von A. E. Seemann in Leipzig. Herausgeber Prof. Dr. Georg Witkowski.

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHKUNDE – deutsches Organ für Literaturwissenschaft, erschien in Leipzig und Berlin.

TEXTE AUF FRANZÖSISCH

FRANCIA NYELVŰ SZÖVEGEK

VERZEICHNIS DER FRANZÖSISCHEN TEXTE

1. I. KONT: A modern dráma fejlődésének története. Histoire du développement du drame moderne, par Georges Lukács (Revue Critique d'Histoire et de Littérature)
2. Charles ANDLER: La vie de l'âme et la genèse des formes littéraires (Le Parthénon)
3. J. D.: Georg von Lukács, Die Seele und die Formen (Revue Germanique)
4. Félix BERTAUX: „Au sujet de ce désir...” (La Nouvelle Revue Française)
5. Henri ALBERT: Die Seele und die Formen (Mercure de France)
6. G. RAPHAËL: Die Seele und die Formen (Revue de l'enseignement des langues vivantes)

1. A MODERN DRÁMA FEJLŐDÉSÉNEK TÖRTÉNETE

(Histoire du développement du drame moderne) par Georges Lukács

Dans ces deux volumes couronnés et édités par la Société *Kisfaludy*,¹ nous avons l'effort très louable d'un jeune amateur du théâtre qui a suivi avec beaucoup d'attention le mouvement dramatique contemporain en Europe, qui a lu énormément de traités d'esthétique, surtout des traités allemands de la jeune école. Son ouvrage renferme des observations très justes, quelquefois très hardies, des jugements de jeune *esthète* qui connaît aussi bien le *Théâtre libre* que la *Freie Bühne*. M. Lukács s'est fait un idéal du drame moderne; cet idéal est le drame bourgeois, non pas celui de Diderot, mais celui qui reflète les aspirations de notre société et dans lequel la langue est en harmonie parfaite avec le fond. Selon lui, l'Allemagne serait beaucoup plus près de cet idéal que la France.

Le premier livre est purement dogmatique et, par endroits, assez obscur; les livres suivants, sur lesquels nous n'insistons pas, traitent du drame classique allemand depuis Lessing jusqu'à Goethe et Kleist, du drame à tendance sociale des Français, de Hebbel et d'Ibsen, du naturalisme au théâtre, du drame paysan (Anzengruber), des écrivains du „Théâtre libre” et de la „Freie Bühne”; de l'impressionisme et du naturalisme lyrique (Maeterlinck, D'Annunzio), de Hauptmann, et Hofmannsthal et de la jeune école allemande. Le dernier chapitre (II, p. 494—531) résume les tendances du théâtre hongrois. Il ne faut pas y chercher des appréciations basées sur une étude approfondie. Ce sont plutôt les observations d'un journaliste qui juge de l'activité d'un Grégoire Csiky² en deux pages et qui jongle avec des paradoxes. Ces pages ne nous apprennent rien sur le théâtre de la *Jeune Hongrie* où tant de beaux talents se sont manifestés, talents qui n'ont pas encore trouvé un juge impartial (excepté Janovics pour Csiky³). Ce qui a plu, sans doute, dans l'ouvrage de M. Lukács, au jury de la Société *Kisfaludy*, c'est l'étude d'ensemble sur le théâtre étranger depuis Lessing jusqu'à nos jours, tant en Allemagne qu'en France et

en Norvège; les opinions d'un homme qui a vu et lu énormément et qui reste intéressant malgré les pages paradoxales où il établit sa théorie.*

I. Kont.

2. LA VIE DE L'ÂME ET LA GENÈSE DES FORMES LITTÉRAIRES

A propos du livre récent de Georg von Lukács

On me demande de parler à intervalles réguliers ici des lettres allemandes. Les pages qu'on lira seront peut-être, pour quelques-uns, un utile renseignement. Mais je ne veux pas dissimuler l'espoir où je suis qu'elles pourront être quelque chose de plus et de mieux. Signaler, rendre compte, analyser, sont des besoins nécessaires et humbles. Je ne les méprise pas. Et il n'est peut-être pas trop ambitieux de dire que je croirai non seulement savoir ce dont je parle, mais le *comprendre*. Puis de cette interprétation des oeuvres, il ne me paraîtra pas interdit de tirer un enseignement: c'est là proprement la besogne du critique.

Il ne faut pas, comme je vois faire à quelques jeunes et vivantes revues contemporaines, perdre de temps à discuter la légitimité de cette besogne. Il existe entre les poètes et les critiques, entre tous les artistes et tous les critiques, un antagonisme aussi vieux que la critique, sinon aussi vieux que l'art. Platon est le premier grand critique, lui qui non seulement reprend comme les rhéteurs d'analyser les procédés de l'art verbal, et d'en transmettre les préceptes, mais de révoquer en doute la légitimité de toute poésie. Il ne sert à rien de nier cette hostilité ancienne. Il faut, elle aussi, la comprendre. Elle me paraît inévitable et fondée en nature. L'intelligence même qu'on aura de ce qui la rend nécessaire, nous élèverait à une critique moins naïve, incapable de se jeter tête baissée dans une mêlée qu'elle dominerait. Il y a, dans la faune intellectuelle, des espèces naturellement ennemies. En toute rencontre, c'est de l'une à l'autre

*L'exclusion de Rostand, parce que *épigone de Victor Hugo*, nous semble arbitraire; les citations allemandes, françaises et anglaises auraient dû être traduites; I. 192 écrire: sentimentale, p. 307 Meilhac, p. 347, il y a deux fautes dans la citation française; II. p. 285, écrire Varennes.

l'agression immédiate, et la volonté forcenée de l'extermination. Le naturaliste n'ignore pas ces haines, et il ne prend pas parti. Ces fauves, il le sait, ne se combattent jamais avec plus d'acharnement qu'aux heures où ils viennent boire aux mêmes fleuves, au fond de la même forêt.

Les essais qu'on lira ici n'institueront jamais de polémique, ni contre des poètes ni contre des critiques. Les opérations de voirie littéraire ont leur utilité. Je les éviterai par goût. Je crois plus urgentes la démonstration positive et l'affirmation de l'exemple. Je définirai mon procédé critique par comparaison d'abord avec la manière de quelques critiques excellents à mon sens. Je recueillerai ici quelques voix étrangères oubliées dans les enquêtes un peu diffuses des jeunes revues. Je n'ergoterai pas, je désignerai du doigt. Je dirai: „Voici selon moi, le bon critique. Écoutez et lisez; et demandez-vous si vous ne sentez pas transformées à son contact votre intelligence et l'attitude que vous prenez devant la vie.” Je dirai de la sorte qu'un Autrichien nouveau venu, Georg von Lukács, se classe d'emblée parmi les maîtres qui démontrent par l'exemple la légitimité de la critique. Non pas que nous ayons à juger toujours comme lui, mais parce que la méthode par laquelle on acquiert un jugement personnel passe de lui à nous par une naturelle contagion. Cette méthode ne tient pas en des formules magistrales. Les formes d'art portent en elles un jugement secret sur elles-mêmes et sur les choses. Elles le murmurent. Elles le contiennent comme une sonorité intérieure. Georg von Lukács est de ceux qui nous apprennent à écouter, dans ces fragiles coquillages littéraires, les rumeurs lointaines de l'éternel devenir et la voix des courants qui circulent dans nos propres veines.

Le bon critique n'est pas en effet le pur historien. Il sait le prix du savoir historique impeccable; et il ne se met pas à l'oeuvre avant d'avoir acquis ce savoir. Sa besogne vraie cependant est par-delà la science historique et commence quand cette science est arrivée à son terme. Ce qui reste à faire, une fois acquis tout ce qu'on peut méthodiquement savoir des faits littéraires, c'est de se rendre compte de leur rapport à la vie de l'âme et à la vie de l'univers; c'est d'être le psychologue, le sociologue et, par-dessus tout, le métaphysicien des formes d'art. De rares artistes très conscients arrivent à cette clarté; mais les critiques y devraient toujours ouvrir leur pensée. Georg von Lukács est un de ces platoniciens qui savent comment les formes littéraires sont des ombres projetées sur le fond de notre caverne par une clarté qui est au-dedans de nous.

Mais c'est un platonicien moderne. Il ne croit qu'à la vie, et il sait

que les modèles, les idées, toutes les normes et tous les préceptes de l'art et de la pratique sont produits par elle, et ne nous sont pas révélés par un absolu auquel nous ne croyons plus. Il nous faut créer nous-mêmes ce qui tiendra lieu du divin, c'est-à-dire les règles de la vie supérieure. Voilà, avant tout, la grave mission de l'art; et ses bulles de savon les plus frêles, ses plus folles et ses plus fantaisistes lubies ont encore à l'insu de l'artiste cette mission métaphysique: elles nous éclairent sur les possibilités d'une existence humaine non confondue dans le remous des forces naturelles. Des énergies torrentielles ou stagnantes, où errent des lueurs diffuses, voilà tout l'univers humain. Rarement une existence y atteint sa cime et y mûrit jusqu'à sa perfection. A de longs intervalles, cette brume où crouissent des existences incomplètes se déchire et montre, dans une lumière exceptionnelle, les lignes d'une vie sociale ou d'une vie d'homme plus arrêtée de contour. Puis le flux des faits médiocres, innombrables et enchaînés par les causes vulgaires submerge les îlots où allait éclore une vie propre à réaliser les destinées de l'esprit. L'art suggère et retient ces instants lumineux; il fixe et renouvelle ce miracle; sa magie fait surgir à notre gré au-dessus des flots les îles Bienheureuses. Tout dans le réel est vulgaire et traîne, dans le vague, une existence voisine du néant, parce que tout y est devenir informe. La forme pétrir cette médiocrité et cette ombre. Elle en tire les existences éminentes, les qualités d'élite, les destinées hautes. „L'art est suggestion de vie supérieure par le moyen de la forme.”¹ Il nous mène des profondeurs aux sommets d'où se découvre l'horizon universel; et de même que chacun de nous ne gravit qu'une cime, et ne réalise qu'une destinée, il n'y a sans doute qu'une façon de décrire cette destinée et cette ascension de sa vie. Il n'y a qu'une forme littéraire qui puisse traduire une existence d'homme. On ne peut faire une tragédie de la vie commune d'un commis, ou traduire lyriquement la vie d'un inspecteur des écoles. Les formes littéraires sont donc des nécessités. La vie les dicte et les prédestine. Elles dressent le bilan de l'existence humaine qu'elles contiennent, et elles jugent cette existence. Il y a des hauteurs de réel, où aucune destinée vraie peut-être ne monte, mais où la pensée seule atteint. Ce sont des émigrations de l'âme qui vont jusqu'au bord de ces abîmes où, nécessairement, s'anéantit toute existence, fût-elle parfaite. Ces explorations du possible sont encore des questions posées au destin; et il n'y a pour les hommes d'un temps donné qu'un certain nombre de questions, comme il y a pour les hommes de tous les temps des questions éternelles, issues d'un même besoin ou d'une même détresse.

Les philosophes posent abstraitement ces questions et les poètes les posent en termes imagés. C'est un cri poussé par eux au-dessus des profondeurs et du chaos. Mais quelle réponse le chaos leur renvoie-t-il? Sans doute ce n'est qu'un écho de notre propre clameur, de notre sentiment et de notre rêve. Les maximes morales des philosophes sont de telles sonorités renvoyées par les anfractuosités profondes et lointaines du réel. Mais les inspirations des poètes ne sont aussi que le mirage de notre propre besoin de joie, de liberté, de perfection, émergé en formes lumineuses sur la buée des choses. Et, autour, c'est le bruissement, l'écoulement de tout, puis le grand silence. Mais, s'il en est ainsi, les formes que les poètes donnent à leur rêve sont préfigurées, et en toute oeuvre, même de rêve, il y a donc de la prédestination.

Cette critique nouvelle est philosophique d'esprit, mais elle n'est pas doctrinaire. Elle ne déduit pas, et n'impose pas de règles. Elle ne cherche pas à prévoir les contingences de l'invention littéraire. Rien n'est imprévisible comme la destinée; car elle se détermine par les particularités de l'individu qui la subit et par tous ses heurts avec ce qui l'entoure. Les oeuvres de l'esprit sont de tels compromis de l'homme et de l'univers. Il y a des *genres* littéraires, s'il y a des *régularités* et des *similitudes* dans l'attitude des âmes devant la destinée. Les lois des genres ne sont pas édictées par une critique qualifiée pour on ne sait quel magistère: elles sont des nécessités de fait. Il naîtra sûrement une psychologie qui saura relever, cataloguer, définir ces attitudes types de l'esprit soucieux de donner une forme à cette matière des destinées humaines. Ce serait là la critique nouvelle. Le livre de Georg von Lukács est de ceux qui, à propos de quelques oeuvres et de quelques genres, la tragédie, la nouvelle, la poésie lyrique, peuvent donner l'idée d'une telle critique.

Aucune critique n'est mieux faite pour justifier l'art français, traditionnel à la fois et moderne; aucune ne reste davantage en contact avec la philosophie française d'aujourd'hui. La question de la *tragédie* n'est pas différente du rationalisme cartésien, renouvelé par Octave Hamelin; celle du lyrisme ne diffère pas de celle des philosophies romantiques de l'inconscient devenir, reprises aujourd'hui dans l'évolutionnisme de Bergson; la question du roman et de la nouvelle soulève tous les litiges sur le déterminisme, et la contingence qui remplissait les philosophies depuis Leibniz. Mais le rationalisme social d'un Durkheim comme le psychologisme d'un Tarde se trouvent aux prises quand il s'agit d'interpréter socialement les mêmes genres. Je ne sais si Georg von Lukács a conscience

de cette orientation philosophique de ses recherches. Elle le range au nombre des esprits qui cherchent une conciliation entre les systèmes aujourd'hui vivants en France. Et à coup sûr, son livre a rapproché, dans l'ordre de l'esthétique, la date de cette synthèse naissante.

I. *La tragédie*. — Il y a une tragédie, s'il y a un rationalisme. Et toute humanité rationaliste aura le sens du tragique. Il n'y a que le rationalisme qui donne aux âmes la conscience claire de leur qualité profonde. Si la vie commune est écoulement triste des réalités dont aucun ne mûrit, et qui toutes se terminent dans le néant sans toucher jamais à la perfection, la tragédie suggère les instants sublimes, les fins que nous assignent nos plus secrètes nostalgies, la maturité des qualités arrivées à leur pureté. C'est un miracle qu'un tel épanouissement de la vie supérieure, échappée aux nécessités basses. La tragédie réalise, dans la pleine lumière de la conscience, l'éclosion de cette vie miraculeuse. Le héros tragique est celui qui toujours s'écrie: „Moi seul, et c'est assez!" Il pousse à la limite sa pensée et son vouloir. Il pétrit dans cette prodigieuse et consciente volonté le réel où s'ensavent les âmes vulgaires. La mort est pour tous les hommes au bout de leur oeuvre. Pour le héros, elle est enclose dans tous ses actes. Le héros tragique ne meurt pas: sa mort est décidée, dès qu'il est lui-même; l'essence de son âme est qu'elle repousse les conditions de la vie; et que pour atteindre un instant à un acte pur, à une qualité sans alliage, à une cime, il accepte d'emblée l'écroulement nécessaire. Une minute d'existence vraiment humaine, cela suffit pour qu'il renonce à durer. La tragédie est la messagère de la vie véritable, qui ne se réalise que dans les instants suprêmes et mortels, où l'âme aperçoit, en son fond, dépouillée du voile de toutes les contingences.

Le XVII^e siècle a eu une tragédie, parce qu'il a professé ce grand rationalisme, qui explique et fonde l'existence réelle des êtres sur la qualité de leur essence. Chez Descartes et Spinoza les êtres, et Dieu même, existent dans la mesure de leur perfection. Ainsi, dans la tragédie française, la perfection de l'âme assure l'existence héroïque. Mais cette existence n'est pas de vivre; elle est de se traduire par des gestes immortels. Admirable platonisme de l'art. Platon se demandait comment peuvent exister les idées. Il pensait que les archétypes généraux seuls existent et que les choses tangibles ne sont pas réalisées, où des idées n'ont pas d'existence digne de ce nom. La tragédie moderne affirme, à l'inverse du platonisme, que seules les qualités individuelles sont les idées pures, et qu'elles existent

parce qu'elles *méritent* d'exister. Mais elle ajoute, comme la philosophie platonicienne, que l'existence vraie de ces qualités et des âmes où elles vivent n'est pas de ce monde. La vie héroïque est de le savoir, et de projeter sur tout ce qu'elle touche cette grande clarté intérieure. La vie digne d'être vécue est celle qui vaut qu'on en meure dès qu'on en a goûté.

Rien n'égale la force de l'enthousiasme qui rayonne d'une telle certitude. Mais toute la forme de la tragédie est déterminée par cette certitude métaphysique. On a dit que le théâtre est „l'art des préparations”. Il y a sans doute un théâtre qui s'accommode de ces recettes; et qui, d'une boîte d'artifices savamment bourrées d'hypothèses, fait fuser en gerbes d'un stupéfiant effet les crépitants hasards et les fulgurantes conséquences. La tragédie ignore ces astuces. Elle ignore ce qui est fortuit et méprise la liaison des effets et des causes. La nécessité qu'elle aperçoit est celle qui joint les actes aux qualités intimes, l'existence à l'essence, le héros à la destinée. La tragédie ne se passe pas dans la durée. Les dernières conséquences de l'action tragique sont données instantanément avec l'âme héroïque qui s'y déploie. Les phases de cette action peuvent être liées dans l'ordre inverse de l'écoulement dans la durée. Dans une tragédie vraie, telle qu'*OEdipe Roi*, le présent peut n'importer aucunement; c'est le passé qui est la menace obscure, et l'avenir seul est depuis longtemps connu. Entre les hommes et les choses, les seuls liens pour la tragédie sont ceux d'une nécessité absolue, étrangère à la succession des faits.

Voilà le sens métaphysique de la règle paradoxale à laquelle se soumettaient les tragiques français, celle de l'*unité du temps*. Elle signifie que l'action tragique est intemporelle. Et c'est la justification du grand dialogue, froid et abrupt de Corneille et du meilleur Racine. Dans ce grand intellectualisme, ce qui subsiste seul, c'est la conscience claire et l'implacable vouloir qui accepte et provoque le destin. Devant cette action tout entière située dans les âmes, toute complication matérielle des événements serait un non-sens. Les événements sont du réel, et ne sont donc pas de la vie supérieure. Dans la peinture de cette vie, il n'y a que des paroles et des gestes mesurés, tendus de la force intérieure des résolutions désespérées; et il a la grande solitude des hommes devant la destinée. C'est, au sens malebranchien, une „vision en Dieu”, des âmes humaines, dépouillées et réduites à leur essence pure, que la tragédie française, comme c'était un spectacle donné aux dieux, conduit et jugé par eux, que la tragédie grecque. C'est le spectacle de l'histoire humaine, jugée par l'universelle pensée, que la tragédie allemande de Hebbel. Les peuples ont la tragédie

de leur métaphysique. Mais nous, contemporains irréligieux, aurons-nous jamais une tragédie? Nous l'aurons, quand un intellectualisme nouveau aura reconstruit sur l'univers dépeuplé du divin la pensée qui avait enfanté l'idée même d'un Dieu, c'est-à-dire une pensée capable de suggérer l'existence supérieure.

II. *Les genres narratifs.* — En dehors de la tragédie, il y a le roman et il y a la nouvelle, parce que, à côté de l'héroïsme, il y a la vie commune qui le submerge; parce qu'il n'y a pas seulement la qualité pure et individuelle des âmes; mais les qualités mélangées qu'elles tiennent du milieu social; enfin parce qu'il n'y a pas seulement l'entrecroisement fulgurant des grandes nécessités rationnelles, mais l'écheveau des menues et des irrésistibles contingences, où se prend, comme dans des lianes tenaces, la vie qui marche. Toutes les lumières que Renouvier ou Fouillée, Boutroux ou Bergson, Simmel ou Karl Joël² ont apportées au problème de la liberté et du déterminisme seraient nécessaires à élucider l'esthétique des formes narratives modernes. On souhaiterait que Georg von Lukács eût un jour, et on devine qu'il a déjà, l'ambition d'établir l'esthétique du roman moderne, c'est de la forme d'art qui dépeint la „totalité de la vie", individuelle ou sociale. Pour le présent, à propos de Théodore Storm, ou d'un jeune Autrichien génial d'aujourd'hui, Beer-Hofmann, ou de notre Charles-Louis Philippe, c'est l'esthétique de la nouvelle qu'il élabore pour se préparer à la besogne plus considérable à venir. Il y a tels épisodes de la vie, très courts, et où les faits se condensent avec une si décisive brutalité que le reste d'une longue vie est comme non venu auprès d'eux. Voilà le vérité psychologique dont la nouvelle tire son contenu et qui la légitime.

Comment se produit la texture des hasards qui décident ainsi de la destinée? Voilà ce que le nouvelliste ne sait point, et ce que sait seulement le romancier, qui embrasse du regard les ensembles. Mais ce qui importe au nouvelliste, comme au romancier, c'est comment se comportent les âmes dans la tourmente inopinée des forces fatales ou dans le calme plat où voguent les existences heureuses. Peut-être le malheur souffle-t-il où il veut, et que le bonheur, comme la détresse, vient du dehors, au point que ceux-là mêmes qui n'en sont pas indignes, le reçoivent comme une grâce. Storm pensait ainsi, et par là marquait la distance qui sépare, comme l'avait déjà vu Goethe, la destinée tragique de la destinée romanesque, celle que le héros provoque et forme à son effigie, de celle qu'il subit

et dont il reçoit l'empreinte. La qualité du vouloir humain, poussé aux limites héroïques ou obligé à composer dans l'humilité, différenciera toujours le genre tragique des genres narratifs. Et toutefois la vie même du commun, étant humaine, n'est pas vulgarité. Les genres narratifs sont tous ceux qui disent la noblesse cachée dans les âmes les plus simples et la résistance douloureuse ou drôle qu'elles offrent au torrent des hasards brutaux qui les emporte. C'est la réponse des âmes à l'inéluctable qui est la matière de la nouvelle. Peut-être n'y a-t-il pas de recours contre les faits hostiles. La souffrance ou l'expérience intelligente amoncelées par ces héros humbles seront toutefois leur richesse et l'énergie qu'ils déploient sera la forme dont ces caractères humbles réussiront à empreindre leur vie. Cela suffit pour qu'elles aient leur noblesse.

Pour les meilleurs nouvellistes allemands, pour Conrad Ferdinand Meyer, pour Moerike,³ pour Storm, cette résistance sera toute dans la vigueur de la moralité bourgeoise, laborieuse et familiale; et dans le crime même, où la défaveur des circonstances les entraîne, ces âmes solides resteront intactes en acceptant d'un courage viril les conséquences de leurs méfaits qu'elles blâment elles-mêmes d'un sentiment resté incorruptible. C'est un malheur que le crime. Mais la vertu et la force morale, elles aussi, sont des grâces d'état, et des faveurs qu'on doit à la plus versatile fatalité.

Notre seule possession assurée, c'est le sentiment dans lequel nous accueillons l'offrande heureuse ou néfaste que nous font les circonstances aveugles. Mais, comme cette vigueur de la moralité bourgeoise est celle d'une classe en dissolution, c'est en de gracieux jardins rococo ou sous la solide charpente de maisons bourgeoises du XVII^e siècle écoulé que Storm déroulera l'aventure de ses contes tragiques ou de ses idylles.

Charles-Louis Philippe, au contraire, mettra en présence de la pauvreté moderne le péril qui plane et la catastrophe qui s'abat. C'est une pauvreté dure, et qui barre à la vie toutes les possibilités de s'élever. Mais c'est une pauvreté qui devient une philosophie, un état d'âme, une captivité volontaire où l'on retourne, parce qu'on l'aime et parce qu'on y est identifié, alors même que les événements ouvrent la porte de la prison. C'est un christianisme devenu sang et chair de l'homme, ascétique et indulgent, sans révolte contre la vie même la plus dure, parce que la dureté de la vie est le fait par-dessus tout certain; et toutefois une si rêveuse pauvreté et si riche en élans tendres, qu'elle seule peut enfanter la tendresse absolue, le grand amour, celui qu'on a pour ce qu'on ne possédera jamais. Devant

une âme que remplit ainsi „l'infinitude" de son sentiment, toutes les nécessités les plus évidentes déchoient au rang de négligeable hasard. L'âme pure, l'intime nostalgie, marchant, solitaire pèlerin dans le réel indifférent: voilà la grande et miraculeuse vérité annoncée par la nouvelle de Charles-Louis Philippe, et ce qui la hausse presque au niveau de la tragédie.

Et puis, il n'y a pas seulement le sentiment qui nous lie à une condition sociale, comme les héros de Storm sont liés à la bourgeoisie déclinante, ou ceux de Philippe à l'éternelle pauvreté. Il y a notre affinité avec tous les vivants, qui nous frôlent ou qui entrent dans notre intimité. Il n'y a cette religieuse croyance qui nous affirme frères de tous les êtres de l'univers. Que pouvons-nous faire qui n'éveille partout des résonances? Et n'est-il évident que tous les faits du dehors éveillent en nous aussi des échos? Que tous les événements de l'univers, littéralement, se passent en nous? Nous ne le savons pas, et pourtant notre vie est déterminée par cette présence en nous de forces invisibles. Des ondulations sans nombre viennent du large heurter de leur choc ou submerger de leurs frisselis les assises où repose la vie de chacun de nous. Infinie est la quantité de hasard qui, de la sorte, nous baigne; et il faut que l'art nous le fasse savoir ou deviner. Rien n'est plus juste, je crois, que de dire avec Georg von Lukács que la nouvelle de Beer-Hofmann nous donne cette „métaphysique de l'impressionnisme", et comme une notation exacte de cette universelle interaction, de ce jeu qui joint et amoncelle les faits dans une si universelle incohérence, qu'il n'y a plus de nécessité que tissée du fortuit. Austère hauteur que celle d'un art narratif arrivé à cette clarté. Toutes choses se tiennent: et cela nous est d'une configuration et d'une dimension telles que, la pouvant comprendre et mesurer, nous ne pouvons cependant pas la déplacer. Vérité aussi prodigieuse que celle de Charles-Louis Philippe, mais plus triste. Ce qui naîtra d'elle, ce n'est plus la tragédie des âmes solitaires, juxtaposées les unes aux autres, et qui ne se pénètrent point. Peut-être les âmes comprennent-elles de la plus intime, de la plus grave et de la plus tendre intelligence. Mais cette intelligence est sans force, pour modifier les faits. Elle est toujours le roseau pensant, dont parlait Pascal, que l'univers écrase. Elle seule n'a pas de lien avec les faits brutaux, qui tous se tiennent entre eux, et que tous elle est obligée de contempler. Voilà une tragédie infiniment plus douloureuse que celle des âmes incomprises du romantisme. Nous pouvons être présents, profondément, vraiment, par la pensée, à la vie d'autrui. Mais, dans notre réalité profonde,

nous demeurons seuls à jamais avec ce désespoir, en plus, de connaître notre solitude. A ce niveau encore, l'art narratif est aussi haut que la tragédie. Mais il explore d'autres régions de l'âme; et c'est pourquoi l'univers, à travers cette atmosphère où il baigne, lui apparaît avec une autre structure qu'au poète tragique. Il peut abrégé autant que la tragédie; et du développement infiniment fortuit où se déroule notre vie, ne retenir qu'un segment, un tenant et un aboutissant. Il notera l'événement, ordinaire peut-être (par exemple, la mort d'un ami), qui tranche d'un coup de scalpel brusque toutes les artères intérieures qui mènent de la vie des choses à la nôtre, et, d'autre part, nous montrera le moignon de vie qui reste, et qui saignera tant que dure notre existence mutilée. *Der Tod Georgs* de Beer-Hofmann est à notre sens une telle nouvelle.

III. *Le lyrisme*. — Ce sera une besogne difficile et délicate de la critique nouvelle, que de déterminer, dans la genèse des formes, la part de ce qui est dû aux états d'âme collectifs et de ce qui appartient à l'état d'âme individuel. Tous les genres littéraires appellent une interprétation sociale. Mais cette explication sociale pénètre plus ou moins avant. Le roman, la nouvelle, les formes hybrides qui vont du drame bourgeois à la comédie seront toujours un reflet plus direct de la société réelle que la tragédie où se lit la pensée d'un temps dans sa rationalité la plus haute. Mais l'individualisme d'art, le plus détaché, tient encore à des causes sociologiques. C'est ce qui se voit bien pour le lyrisme. Non plus que les Français du XIX^e finissant et du XX^e siècle naissant, les Allemands n'ont eu de lyrisme social. Quelques lyres d'élite ont vibré à la détresse qui monte des multitudes. Il va de soi que cette inspiration compatissante ou révoltée est, comme toutes les formes savantes du socialisme, une aristocratie. Les grandes oeuvres, lyriques de notre temps ont toutes été créées par des „esthètes”. Je m'explique ainsi que, de tous les poètes lyriques à étudier, von Lukács n'ait choisi pour son présent recueil que Stefan George, qui est „l'esthétisme” fait homme. Cela n'empêche pas George d'être le plus grand poète vivant en Allemagne, et le plus voisin de la grande tradition française contemporaine issue de Baudelaire. La définition que Georg von Lukács propose de „l'esthétisme” justifie noblement sa tentative. Il appelle *esthète* quiconque, né en un temps où le sentiment créateur des formes est éteint, ne se résigne pas aux formes convenues, transmises comme des survivances mortes. Il n'y a que des lyriques „esthètes”, au temps présent, parce que peu de gens parmi nous ont besoin de lyrisme.

Les formes lyriques ne jailliront pas chez nous d'un besoin social pressant. Le poète, aujourd'hui, les crée, comme une musique de chambre destinée en apparence à enchanter sa solitude ou à initier un étroit cénacle. Mais comment ne voit-on pas que cette attitude méprisante voile mal une douloureuse résignation? Comment l'artiste, au fond du coeur, ne préférerait-il pas à l'approbation des délicats l'acclamation d'une foule enivrée, comme lui, d'une nouvelle et grande possibilité de vivre? En pensée, le plus solitaire des esthètes s'adresse aux multitudes qui ne sont pas encore. Ces possibles nouveaux qu'il imagine et auxquels il donne une forme, sont destinés à créer, par une fascination puissante, la mentalité des hommes à venir.

Tout lyrisme est donc fraternel; et quand le poète dirait les plus rares et les plus incommunicables émotions, il compte qu'elles peuvent se transvaser dans des âmes, qui s'y reconnaîtront ou se formeront sur elles. Mais le lyrisme contemporain procédera autrement que ses devanciers. Laissons de côté les graves questions que soulève l'interprétation des grandes poésies lyriques primitives. Celle du XIX^e siècle, de Goethe à Heine, et la française avant Verlaine, procédait par la généralisation d'une poignante expérience intérieure. Interprétons ainsi les poèmes à Frédérique ou l'élégie de Marienbad, *l'Intermezzo*, comme aussi les *Nuits*, ou la *Tristesse d'Olympio*. L'aventure „stylisée” d'une âme individuelle fournit le dessin mélodique. Un accompagnement musical fait saisir la généralité humaine de cette grave histoire. Mais cet accompagnement, fût-il de Schubert, ne sert qu'à faire valoir ce thème préexistant; ces ombres et ces couleurs ne servent qu'à accuser le modelé de la silhouette dessinée. Notre sensibilité d'aujourd'hui est très différente. Nous ne croyons plus rien savoir de la destinée profonde d'un chacun. Personne de nous n'oserait livrer la sienne. Les faits divers, les événements massifs, les tragédies bruyantes peuvent solliciter la compassion humaine, mais ne sont plus objets de l'art; une sensibilité encore inculte réussit seule à les organiser. Tout cela est usé, banal, et épais. Mais, si nous ne connaissons le fond d'aucune âme, nous savons mieux que nos devanciers les émotions menues dont elle vibre jusqu'à dans ses profondeurs inaccessibles. Nous connaissons davantage les régions frontières où se passe une vie de l'âme douillette, frissonnante, floue et pourtant significative. Des gestes rares, des regards à peine appuyés, des paroles énigmatiques traverseront une atmosphère ténue, et pénétreront sans doute jusqu'à un tréfonds où nous ne les suivons plus.

Comment décrire une existence dont l'énigme la plus secrète reste

voilée? Ce sont les circonstances accessoires qui révéleront à demi une aventure très transposée et très éloignée de toute histoire vraie. Sur des ombres d'azur, de mauve et d'émeraude, se détachera pour le regard qui la crée une image non dessinée. Des modulations de l'accompagnement émergera une mélodie, qui semblera baigner dans son flot, s'y absorber, et qui n'y préexiste pas. Ainsi le lyrisme contemporain nous montre comment la vie supérieure surgit spontanément du torrent vital qui nous traverse, obscur le plus souvent, mais éclairé à des instants décisifs d'une vive et fugitive lumière intérieure. Ce sont ces moments qu'il saisit et fixe. Plus qu'un autre, le poète lyrique est le poète de la vie totale, puisqu'il touche à la sublimité tragique, par le choix qu'il fait des instants les plus hauts, et sait contempler ce monde invisible des sentiments obscurs qui trahissent en nous la réaction de l'univers. Voilà l'affirmation métaphysique que traduisent les mélodieuses cadences contemporaines et cette singulière sonorité des syllabes par lesquels le lyrisme nouveau rend inutile un accompagnement musical, déjà tout enclos dans des paroles sans musique. La plus lumineuse pensée et la plus instinctive intuition imagée tendent à se concilier dans un lyrisme qui est ainsi allé jusqu'au fond de l'âme, éclairer de conscience distincte notre vie obscure. Nul doute que les plus grands des lyriques du XIX^e siècle finissent, les Anglais d'abord puis les Français et les Belges de Verlaine à Jules Romains, et cinq ou six Allemands d'élite, Liliencron et Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal et Stefan George, Mombert⁴ et Rilke, n'aient quelquefois réalisé cette grande synthèse.

IV. *La critique.* — La forme que l'héroïsme tragique romanesque ou lyrique donne à la vie entraîne l'expression capable de rendre ces héroïsmes. L'oeuvre littéraire est déterminée par la qualité de la destinée humaine que le poète a su concevoir. La forme de l'oeuvre est donc à son tour pour le poète une destinée où se reflète pour lui l'existence même de l'humanité. Cette forme ne consiste qu'en impressions sensibles, assemblées selon des lignes ou des rythmes. Il n'y a pas de relation abstraite, pas de vice ou de vertu, pas de précepte, pas de jugement de valeur qui ne surgisse pour le poète en attitudes visibles et en sonorités. Les images lui suffisent; et elles nous parlent. Mais ce qu'elles nous disent ne dépasse-t-il pas très évidemment l'expression imagée? Elles disent les rapports entre les hommes et des hommes avec l'univers. Elles ont donc une *signification*. Combien de poètes refusent d'en convenir! Ils disent: „Mon

oeuvre se suffit et elle est d'elle-même lumineuse" Ils se trompent. Cette lumière est allumée dans les oeuvres d'art par un courant qui y passe, et qui est la vie, tout simplement. S'il venait à s'interrompre, il resterait, avec un ingénieux dispositif, de petites lampes éteintes.

Une conclusion ne s'impose-t-elle pas? Il y a ceux qui savent le sens, la nature et la force des ondes, quelquefois lancées en pleine terre, que doit capter le poète, pour en tirer l'incandescence épanouie ensuite dans la flore cristalline de ses formes. Ce sont là les *critiques*. On plutôt écartons maintenant toute image. Les critiques sont ceux qui s'attachent aux *significations* enfermées dans les formes. Ils traduisent abstraitement toutes les images. Ainsi Platon croyait-il qu'à travers les formes opaques de notre monde visible s'aperçoivent les *idées* rayonnantes et substantielles, mais visibles aux philosophes seuls.

Encore une fois, Platon est le premier grand critique et le premier essayiste littéraire. Le *Georgias*, le *Phèdre*, le *Protagoras*, le *Parménide*, autant de silhouettes vivantes qu'il trace, mais qu'il interprète, pour découvrir ce qui fera sa propre philosophie. Emerson, Rudolf Kassner et enfin Georg von Lukács sont parmi nous des platoniciens littéraires. Toutefois le platonicien moderne sait que la clarté dont s'éclairent les ombres transparentes des formes d'art ne vient pas d'une région surnaturelle: elle vient de la vie.

Pourquoi donc alors l'hostilité des poètes et des critiques? De ce que les deux activités du poète et du critique, artistes toutes deux, vont en sens contraire. Les abstractions se condensent en images chez le poète; les images se dissolvent en abstractions chez le critique; et le sentiment même par où ils communiquent, affirmatif et ferme chez l'un, est flottant chez l'autre. Le poète croit; il s'enferme; il construit sur un périmètre délimité la maison diaphane. Le critique cherche à croire; il s'interroge. S'il circonscrit, c'est pour se demander ce qu'il y a par-delà les limites de la forme qu'il analyse; et il compare toutes les formes. Le poète affirme son oeuvre comme un absolu. Pour le critique, il y a quelque chose de plus haut qu'une oeuvre poétique, c'est la poésie; et de plus haut que la poésie, c'est la vie, que sans doute la poésie embellit et transforme, mais dont d'abord elle sort. La critique est une philosophie qui cherche à définir la vie en *partant* des formes d'art. Le poète définit la vie par les mêmes formes, mais il s'y *arrête*. Le poète prend sa matière dans la vie, et le critique prend pour matière les formes où les poètes ont conté la vie. L'insolence que le poète commet à l'égard de tous les vivants, le critique

la recommence à l'endroit des âmes d'artistes. D'où l'animosité des poètes. Elle est humaine, mais peu philosophique. Dans l'ordre moral, toutes les âmes servent constamment de pâture à toutes. Le critique n'arrive à son âme et à sa pensée propre qu'en passant par les âmes et les pensées d'autrui. Il les contemple, les analyse, s'en enrichit. Platon a construit son système, c'est-à-dire ordonné son âme et ses aperçus sur la vie par l'analyse de ses grands prédécesseurs. Comment l'esprit philosophique ne se sentirait-il pas stimulé inventivement par l'analyse de ce que nous disent de l'existence des poètes en images mystérieuses mais phosphorescentes jusque dans leurs ombres? Georg von Lukács est un des guides que choisirait cette nouvelle métaphysique littéraire.

Charles Andler

3. GEORG VON LUKÁCS: DIE SEELE UND DIE FORMEN. ESSAYS

Egon Fleischel u. Co. Berlin, 1911, 5. m.

On trouve dans ce volume huit Essais composés de 1907 à 1910: *Rudolf Kassner – Sören Kierkegaard und Regine Olsen – Novalis – Theodor Storm – Charles Louis Philippe – Richard Beer-Hofmann. – Lawrence Sterne. – Paul Ernst* – avec une préface sur la Forme et l'Essence de l'Essai. Le titre, *l'Âme et les formes*, explique ce groupement. Âmes et formes se rencontrent avant de s'unir, comme le Chaos et le Cosmos; la vie devient forme et par là-même devient une vie plus haute, car la plus haute manifestation de la vie est la forme. C'est ce que Lukács démontre par le platonisme de Rudolf Kassner, la poésie de Kierkegaard, le romantisme de Novalis, l'art bourgeois de Theodor Storm, le lyrisme soi-disant impassible de Stefan George, la tragédie métaphysique de Paul Ernst. La démonstration est, sous une apparence un peu diffuse, une recherche continue des plus hautes formes d'art.

J.D.

Au sujet de ce désir, nouveau par son intensité et sa généralité, on lirait des pages considérables dans un recueil d'essais de G. von Lukács: *Die Seele und die Formen* (Egon Fleischel, Berlin)*. L'auteur n'est pas de ceux qui, se complaisant dans une demi-ignorance d'eux-mêmes, estiment que la clarté et le relief de l'expression excluent toute profondeur. Dans la prédilection germanique pour l'indéterminé, il voit un danger et une faiblesse: „On ne cesse de répéter que l'Allemagne est le pays des grandes aspirations, que ces aspirations sont si puissantes qu'elles font éclater toutes les formes, si disproportionnées à nos moyens d'expression qu'on n'en peut parler qu'avec des balbutiements... Mais ne faudrait-il pas se demander — Nietzsche déjà l'a fait nettement — si cette indétermination des aspirations témoigne véritablement en faveur de leur puissance, si elle n'est pas plutôt un signe de mollesse d'âme, un manque de ténacité, une impuissance d'aller jusqu'au bout?”¹ Aux paysages vaporeux et flous du Nord, dont on fait tout ce que l'on veut, G. von Lukács oppose les horizons méditerranéens qui ont quelque chose de dur et de distant; ils sont nets et composés, sans cependant jamais manquer d'une mystérieuse profondeur, sans jamais livrer leur dernier mot: „C'est au milieu de tels paysages que grandirent ceux de la race romane qui représentent la grande nostalgie, c'est par eux qu'ils furent éduqués, violents et durs eux aussi, réservés et créateurs de formes. C'est du midi que viennent toutes les grandes figures de l'aspiration et tous ceux qui les ont formées: L'Eros de Platon et le grand amour de Dante, don Quichotte et les héros raillés de Flaubert.”² Cette intensité de la vie derrière le masque, ce mystère des arrière-plans malgré la plasticité des détails, cette profondeur de signification malgré l'apparente évidence, Georg von Lukács les retrouve et les admire chez Charles-Louis Philippe. L'essai qu'il lui consacre révèle un digne disciple de Nietzsche et de Montaigne. Il est plein d'aperçus philosophiques dont l'ampleur et la pénétration dépassent la portée ordinaire de la critique. Un métaphysicien y recrée l'oeuvre qu'il examine et les doctrines qu'il en tire sont de tous points remarquables. Il ne s'agit

*Au moment de clore ces lignes, nous lisons dans le *Parthénon* du 20 octobre 1912, une étude de Ch. Andler sur G. von Lukács; par là le jeune essayiste autrichien se trouve définitivement introduit en France.

de rien moins que d'une „innere Form”, d'un „style” à créer, en réaction contre le laisser aller des poètes „qui ne s'appliquent à donner figure ni aux sentiments ni aux événements et se perdent dans le chaos”.³ On a fait de l'atmosphère le personnage principal des tableaux; par elle tout est venu „se résoudre en états d'âme et en balbutiements”.⁴ En somme, c'est l'étape qui conduit de Monet à Cézanne que von Lukács voudrait aussi voir parcourir en littérature: „La volonté de ne rien exprimer est devenue une façon bruyante et indiscrete de tout dire, la profondeur de la banalité, et l'ensemble des touches éclatantes et nuancées une monotone et froide grisaille”.⁵

S'il l'on s'est appliqué à recréer l'atmosphère, qui ôte aux objets la rigidité de leurs contours, ce n'est point pour qu'ils se résolvent dans l'inconsistant, mais pour que leur masse en devienne mouvante et leur relief lumineux. Cet art d'évoquer les choses dans leur plasticité, sans cependant rien leur ôter de la signification secrète et profonde, qu'on leur faisait perdre à prétendre la trop ménager, cette qualité neuve et double, Georg von Lukács la découvre aux oeuvres de Ch. L. Philippe: „Les événements positifs et précis y sont l'expression finie de sentiments infinis... la synthèse du lyrisme et du roman y marque le triomphe de l'âme sur la réalité, qu'elle conquiert et rabaisse”.⁶ Comme Cézanne rendit à la peinture la composition et la synthèse, la ligne et le style, des écrivains, français eux aussi sans doute – Georg von Lukács en exprime l'espoir – renouvelleront la forme poétique qu'ils tireront des nouveaux moyens techniques.

Cette renaissance a en Allemagne ses partisans nombreux déjà. Au théâtre en particulier se dessine un mouvement contre Shakespeare en faveur de notre tragédie rationaliste. Tandis que depuis Schiller et Kleist l'effort germanique tendait à concilier Sophocle et Shakespeare, et qu'on prétendait atteindre à la simplicité architectonique, à la „monumentalité” des Grecs, sans abandonner la pittoresque et chatoyante diversité des événements, la tragédie française du XVII^e siècle apparaît maintenant à certains comme seule véritablement dramatique dans son essence. Paul Ernst, le plus considérable représentant de ce néo-classicisme, renonce à la profusion des couleurs et des formes pour mieux découvrir la richesse intime, à la beauté sensible et sensuelle, pour approcher l'idée, à la matière pour découvrir l'âme: „Es ist dies die neuerstandene tragédie classique”.⁷

Cette esthétique se dresse contre tous ceux dont les oeuvres théâtrales

ne sont qu' „une poétisation de la vie ordinaire, à laquelle ils ne font que donner plus d'intensité sans la transposer dans le domaine du drame...”⁸ Les individus y sont inconsistants et la beauté évanescence. C'est une stylisation à rebours dont ne saurait s'accommoder de drame. „On se plaint à notre époque de la dureté et de la froideur du dialogue chez les poètes véritablement tragiques et pourtant cette dureté et cette hauteur ne sont que mépris des molles griseries, qui dérobent à l'esprit toute vision du tragique”.⁹ „La simplification de l'homme et des événements dans la tragédie n'est point pauvreté, mais bien plutôt richesse, richesse essentielle”.¹⁰ La sagesse tragique c'est de se donner des frontières: „Wir müssen grenzen unsers Könnens haben”,¹¹ dit un héros de Paul Ernst. La limitation c'est pour l'âme l'éveil, l'éveil à la conscience d'elle-même: „Elle est parce qu'elle est limitée; il n'est qu'autant qu'elle est limitée”.¹²

Nous reconnaissons ici l'inspiration de Hebbel. Ce poète semble jouir en Allemagne d'une nouvelle faveur. Quelque directeur de théâtre parisien, après *Maria-Magdalena*, nous donnera *Judith*, d'une puissance autre, dans la dramatique adaptation de Pierre de Lanux et Gaston Gallimard.

Nous nous arrêterions moins à ces doctrines littéraires, tout intéressantes qu'elles sont et riches de promesses, si nous n'y pensions découvrir les signes d'une évolution plus large et plus profonde. C'est la vie que Georg von Lukács comme Paul Ernst cherchent par delà les formes. C'est de l'éthique et de la métaphysique que relève leur effort, autant que de l'esthétique.

Et puis ni l'un ni l'autre ne sont des isolés. Consciemment ou non ils font partie d'une communauté spirituelle dont les invisibles liens courent de l'Allemagne à la France et du présent au passé, de Stefan George à Baudelaire, de Nietzsche au rationalisme cartésien, de Georg von Lukács à Goethe, à Montaigne, à Platon. Tous ces modernes Allemands, dans leurs souci de perfection formelle, de limitation aristocratique, de stylisation, tâchent à une synthèse neuve et bien remarquable pour la culture contemporaine tout entière, autant que pour celle de l'Allemagne.

Deux mots en terminant de *Schritt für Schritt*,¹³ le roman d'un jeune auteur Alsacien où il y a plus que des promesses. Otto Flake, l'auteur d'une étude serrée sur les romanciers français, a profité des leçons de Balzac, de Flaubert, de Maupassant. L'ingéniosité excessive d'une analyse à la Bourget fera sans doute place dans le nouveau roman qu'on annonce de lui (*Freitagsskind*, Fischer, Berlin) à la puissance d'évocation dont témoignait déjà *Schritt für Schritt*. Nous sommes curieux de voir comment

Otto Flake avec ses dons de plasticité aura su rendre le milieu où doit se dérouler l'action. L'évolution d'un jeune homme traversant les groupes sociaux qui, tour à tour, se juxtaposent et se superposent en Alsace, nous intéressera plus qu'une reprise du problème alsacien, que le romancier se défend à bon droit d'avoir explicitement posé, puisqu'il prétend ne vouloir „rien que conter”.

F. Bertaux

5. DIE SEELE UND DIE FORMEN

M. de Lukács ne s'est pas contenté de réunir au hasard une série d'articles publiés çà et là dans des revues. Il a voulu s'appliquer à dégager une certaine unité de conception des oeuvres et des personnalités qu'il étudie tour à tour. Comment établir un rapport psychologique entre Stefan George et Charles-Louis Philippe, entre Soeren Kierkegaard et Lawrence Sterne? A première vue la tentative paraît assez malaisée. Si M. de Lukács avait simplement analysé l'oeuvre de Théodor Storm, de Beer-Hofmann et des autres écrivains sur lesquels a porté son choix, ses essais, écrits avec recherche et pas mal de perspicacité, eussent présenté un intérêt littéraire qui suffirait à leur assigner un rang dans la critique européenne. Mais l'auteur s'est demandé ce que représente chacune des personnalités qu'il envisage si on la traîne devant „la suprême juridiction de la vie”,¹ qui n'est autre que la *forme*. Au point extrême de la sensibilité, où tous les aspects se confondent, où les âmes les plus disparates peuvent communier, M. de Lukács a placé le début de ses investigations de telle sorte qu'il est parvenu à écrire un livre d'un aspect assez neuf, mais d'une lecture difficile.

En prenant, par exemple, comme point de départ le mot de la Marie Donadieu, de Charles-Louis Philippe: „l'amour, c'est tout tout ce que l'on n'a pas”,² il en a déduit une théorie du désir et de la forme qui revêt ce désir. Comment Philippe a-t-il donné une forme à sa sentimentalité? L'étude de ses livres permet à M. de Lukács de répondre à cette question. Le plaisir que prend un jeune Viennois, M. Richard Beer-Hofmann, à jouir des joies du moment, permet à l'auteur de présenter un autre aspect de sa

théorie. Nous arrêtons ici cette trop brève analyse d'un livre dont nous avons dû nous contenter de signaler l'originalité.

Henri Albert

6. GEORG VON LUKÁCS. DIE SEELE UND DIE FORMEN

Zehn Essays. Egon Fleischel, Berlin

C'est un axiome assez répandu que les Allemands se préoccupent dans une oeuvre moins de la forme que du fond. Eux-mêmes n'ont pas contribué pour une faible part à l'accréditer, et l'on trouve parmi eux quelques têtes bien germaines qui font profession de mépriser entièrement la forme. Il en est d'autres aussi qui, reconnaissant la faiblesse des leurs sur ce point, s'efforcent de remonter le courant, et de célébrer en toute occasion le culte de la forme. M. v. L. compte parmi les derniers. Il nous présente dix études sur des auteurs les plus divers, et tâche, non pas de dégager scientifiquement les qualités maîtresses de leur talent, mais de justifier les efforts qu'ils ont faits dans leur poursuite de la forme, à moins qu'il n'explique leur échec. Les auteurs sont les uns allemands (Kassner, Beer, Hofmann,¹ Novalis, Storm, Paul Ernst), français (Charles-Louis Philippe), anglais (Lawrence Stern), danois (Kierkegaard) et appartiennent comme on voit aux époques les plus différentes. Mais toujours un leit-motiv se fait entendre qui donne à l'ouvrage son unité et son intérêt: comment la vie devient forme et par conséquent vie supérieure, tel est le thème fondamental du livre, et sa conclusion: „Le juge suprême de la vie, c'est la forme.”²

G. Raphaël

NOTES

1. A modern dráma fejlődésének története

Histoire du développement du drame moderne, par Georges Lukács.

Revue Critique d'Histoire et de Littérature, 1912, deuxième semestre, 24 août, pp. 154–155.

KONT, Ignác (1856–1912) – Historien de la littérature. Né en Hongrie, il étudia à Vienne, Budapest et Paris, puis il obtint un poste de professeur dans la capitale française, où il s'installa. Il enseigna la langue et la littérature hongroises à la Sorbonne jusqu'à la fin de ses jours. Kont était membre des sociétés littéraires savantes hongroises, mais il reçut aussi des distinctions académiques en France. Il est l'auteur de „*La Hongrie littéraire et scientifique*” (1896), „*Histoire de la littérature hongroise*” (1900) [l'ouvrage parut également en allemand en 1908], „*Bibliographie française de la Hongrie, 1521–1910*” (1913). Il rendait compte régulièrement des événements de la vie littéraire et théâtrale en Hongrie dans la „*Revue Critique*”.

1. Société KISFALUDY – Société littéraire hongroise. Lukács remporta en 1908 le *Prix Krisztina Lukács* pour son mémoire „Présentation des principales tendances de la littérature dramatique du dernier quart du siècle dernier”, dont le livre dont il est question ici, qui fut publié en février 1912, constitue une version remaniée.
2. CSIKY, Gergely (1842–1891) – Auteur dramatique hongrois. Il écrivit et traduisit de nombreuses pièces de théâtre, et fut profondément influencé par la littérature dramatique française de son temps. La plupart de ses oeuvres sont des drames sociaux et des comédies.
3. JANOVICES, Jenő (1872–1945) – Directeur de théâtre et historien de la littérature hongrois, qui devint plus tard metteur en scène de cinéma. Il a consacré ses études les plus importantes à Gergely Csiky (1900–1902) et aux tendances de la littérature dramatique hongroise (1908).

2. Charles Andler: La vie de l'âme et la genèse des formes littéraires,

Le Parthénon, 2., N^o 19, pp. 1031–1048, 20 octobre 1912.

Charles ANDLER (1866–1933) – Essayiste français. Outre sa thèse sur les *Origines du socialisme d'Etat en Allemagne* (1897), on lui doit de nombreux ouvrages sur Bismarck et sur le pangermanisme, une édition du texte de 1848 de Marx et Engels, sous le titre de „Manifeste communiste”, et des analyses du socialisme allemand, dont il a montré la tendance nationaliste. Il a publié aussi des études sur Nietzsche.

1. Georges Lukács: *L'Âme et les formes*. Traduction, notes et postface de Guy Haarscher. Ed. Gallimard, Paris, 1974. p. 134.
2. RENOUVIER, Charles (1815–1903) – Philosophe français, père du néo-kantisme en France.

FOUILLÉE, Alfred (1838–1912) – Philosophe français.

BOUTROUX, Emile (1845–1921) – Philosophe français qui se consacra essentiellement à la philosophie de la nature.

- SIMMEL, Georg (1858–1918) – Philosophe et sociologue allemand.
 JOËL, Karl (1864– ?) – Philosophe d'expression allemande.
- MEYER, Conrad Ferdinand (1825–1898) – Ecrivain et poète suisse-allemand.
 - MOERIKE, Eduard (1804–1875) – Critique et auteur de prose allemand.
 - LILIENCRON, Detlev (1844–1909) – Poète, écrivain et auteur dramatique allemand. Il fut l'un des précurseurs du naturalisme.
 - DEHME, Richard (1863–1920) – Poète allemand.
 - HOFMANNSTHAL, Hugo von (1874–1929) – Poète et dramaturge autrichien, qui écrivit aussi des récits et des essais.
 - MOMBERT, Alfred (1872–1942) – Poète allemand qui peut être considéré comme l'un des premiers expressionnistes.

3. Georg von Lukács: *Die Seele und die Formen*. Essays

Revue Germanique, 1912, p. 595

Nous ne savons rien de l'auteur de l'article.

4. Au sujet de ce désir...

La Nouvelle Revue Française, 1^{er} janvier 1913, pp. 168–171

BERTAUX, Félix (1881–1948) – Germaniste français, auteur d'une traduction de „*La Mort à Venise*” de Thomas Mann. Il s'efforça de faire connaître Lukács en France.

Les citations de Lukács qui figurent dans l'article sont des traductions françaises empruntées à l'édition allemande d'alors. On trouvera ci-après des références à son unique édition en français (moderne). Il est cependant à remarquer que la traduction actuelle du texte de Lukács ne coïncide pas littéralement avec celle de l'auteur de l'article.

- Georges Lukács: *L'Âme et les Formes* – Gallimard, Paris, 1974, p. 154.
- Ibid., p. 155
- P. 172
- p. 172
- pp. 172–173
- p. 170
- p. 259
- Ibid., p. 259
- Ibid., p. 259
- Ibid., p. 260.
- Ibid., p. 258
- Ibid., p. 257
- Schritt für Schritt: „Pas à pas”.

5. Henri Albert: Die Seele und die Formen

Mercure de France, 1^{er} février 1913, pp. 640–641

Nous ne savons rien de l'auteur de l'article.

1. *L'Âme et les Formes*, Gallimard, 1974, p. 273

2. Ibid., p. 156

Cf. les remarques sur les citations dans les notes sur l'article de Félix Bertaux.

6. Georg von Lukars [sic]: Die Seele und die Formen

Revue de l'enseignement des langues vivantes, 1913, pp. 468–469.

G. RAPHAËL – Nous ne savons rien de l'auteur de l'article

1. sic

2. Cf. *L'Âme et les Formes*, Gallimard, 1974. p. 278. Pour ce qui est des citations, voir les notes sur l'article de Félix Bertaux.

**DEUTSCHE ÜBERSICHT DER UNGARISCHEN UND
FRANZÖSISCHEN ARTIKEL**

UNGARISCHE ARTIKEL

1. *Budapesti Hírlap*, 6. Februar 1908, Seite 12 – das Tageblatt berichtet über die Tagung der Kisfaludy-Gesellschaft, über die auf den 1906 ausgeschriebenen Krisztina-Lukács-Preis anonym eingesandten zwei Werke und über deren Auswertung.
2. *A Kisfaludy-Társaság Évtárlapjai* 1907–1908. Budapest 1908. Seite 115 – 119. Bernát *Alexander* berichtet über die eingesandten Preisschriften: beide Preisschriften sind hervorragend und des Preises würdig. Das erste Werk ist zwar geschickt, überzeugt den Leser von der Bildung des Verfassers, konnte aber der großen Aufgabe nicht Herr werden; aus dem umfangreichen Werk fehlt eine umfassende Konzeption. Seine Urteile sind manchmal übertrieben, manchmal fehlerhaft. Sein Stil ist auch nachlässig und schwach. Der Verfasser des zweiten Werkes gruppiert sein Material um wichtige Gesichtspunkte und er kann diesen Gesichtspunkten mit voller Kraft und folgerichtig gerecht werden. Er stellt große, konzeptionelle Fragen und aus diesen leitet er die große Umwandlung des modernen Dramas ab. Den älteren Schriftstellern gegenüber ist er oft zu streng, den moderneren gegenüber nachsichtiger. Über zweitrangige Schriftsteller schreibt er überhaupt nicht. Nach der Inhaltsangabe der Preisschrift faßt Bernát *Alexander* sein Urteil zusammen: auch wenn man nicht in allen Fragen mit dem Verfasser einverstanden ist, kann sein Werk nur lehrreich genannt werden, und es ist zweifelsohne des Preises würdig. Verfasser der zweiten Arbeit ist Dr. Georg Lukács.
3. *Nagyvárad*, 9. Februar 1909, Seite 1–2 – Gyula *Juhász* (1883–1937) hervorragender ungarischer Dichter des 20sten Jahrhunderts berichtet in einer Zeitung aus Großwardein (heute Oradea, Rumänien) über das Drama von Sophus Michaelis und erwähnt dabei Georg Lukács' Schreiben zum 60sten Geburtstag von Strindberg.
4. *Debreceni Főiskolai Lapok*, 20. Januar 1910, LII. Jg., Nr. 7–8, Seite 49–52 – Unter dem Titel *Über die Zeitschrift Nyugat und über das westliche Neue* berichtet das Organ der Hochschulen in Debresin über die neulich gegründete Zeitschrift *Nyugat*, über ihre neuen Bestre-

bungen von einem verhältnismäßig konservativ-völkischen Standpunkt aus. Der Theologe István *Debreczeni* (1887–1973) weist aber die modernen Bestrebungen nicht ganz ab. Er zitiert Lukács mehrmals im Zusammenhang mit dem Dichter Endre Ady, der zu dieser Zeit sowohl dichterisch als auch ideologisch bestimmender Gestalt der künstlerischen Bestrebungen in Ungarn war.

5. *Független Magyarország*, 13. Februar 1910, Seite 16 – Gyula *Juhász* erwähnt Lukács im Zusammenhang mit dem Dichter Jenő Komjáthy als den Kritiker, der die symbolistische Nebeligkeit bekämpft.
6. *Nyugat*, 16. März 1910, III. Jg., Nr. 6, Seite 408–409 – Miksa *Fenyő* (1877–1972) (einer der leitenden Kritiker und Begründer der Zeitschrift *Nyugat*), erwähnt in der Kritik über János Horváths Schreiben über Ady als Gegenbeispiel *Lukács*, der Adys Wesen tiefer und schöner als Horváth ergreifen konnte. Vgl. Horváths Kritik über Lukács' Buch in diesem Band Seite 80–85.
7. *Magyar Hírlap*, 25. März 1910, Seite 12 – die Besprechung des Tageblattes *Magyar Hírlap* berichtet kurz über das Erscheinen von Lukács' Buch *A lélek és a formák*.
8. *Huszadik Század*, April 1910, XI. Jg., Nr. 4, Seite 444–451 – Géza *Lengyel* (1881–1967) Schriftsteller, Journalist, Mitarbeiter von mehreren Zeitschriften berichtet in der leitenden bürgerlich-radikalen Zeitschrift *Huszadik Század* unter dem Titel *Der Beruf des Malers* vom Vortrag des Malers Károly Kernstok über seine eigene Tätigkeit und von der darauffolgenden Diskussion. Die Diskussion wurde mit Georg Lukács' Vortrag eingeleitet, später veröffentlicht unter dem Titel *Az utak elváltak* (Die Wege haben sich getrennt).
9. *Vasárnapi Újság*, 24. April 1910, 57. Jg., Nr. 17, Seite 363–364 – die Besprechung des Buches *A lélek és a formák* in der Sonntagszeitung betont vor allem Lukács' Bildung, seine umfangreichen Kenntnisse über die westliche Literatur, seinen Aristokratismus und die schwere Zugänglichkeit seines Gedankenganges. Der Verfasser der Besprechung bedauert zugleich, daß neulich die besten ungarischen Denker und Schriftsteller immer wieder die „geistige Emigration“ wählen.

10. *Magyar Hírlap*, 27. April 1910, Seite 1–2 – Leó Poppers Besprechung im Tageblatt *Magyar Hírlap* über *A lélek és a formák* betont den Zusammenhang zwischen Lukács' Kritiken und dem Leben. Das Vehiculum zwischen Leben und Kunstwerk sei die Form. Popper hofft, daß Lukács einmal Formkritiker sein wird. Lukács geht laut Popper den Weg vom Kritiker des Lebens zum Kritiker der Form. Die selbe Kritik wurde mit den korrekturen des Autors veröffentlicht: *Popper Leó: Esszék és kritikák*, Budapest 1983, Seite 61–66. bzw. *Popper, Leó, Schwere und Abstraktion. Versuche*. Berlin, Brinkmann und Bose 1987. Hrsg. Ph. Despoix und L. Müller, S. 43–47.

11. *Renaissance*, 10. Mai 1910, I. Jg., Nr. 1, Seite 84–85 – in der kurzlebigen Zeitschrift *Renaissance* stellt der Dichter und Journalist Ernő Ligeti (1891–1944) über Lukács' Buch zusammenfassend fest, daß es vor dem ungarischen Publikum ein wenig fremd sei, so sei es höchstens für die Leser mit höchster Bildung zugänglich. Es kann aber festgestellt werden, daß er einer der besten unter den ungarischen Ästhetikern sei.

12. *Színjáték*, 9. Juni 1910, I. Jg., Nr. 15, Seite 298–299 – Géza Feleký (1890–1936), Kritiker, Publizist bei leitenden Zeitschriften, schreibt in subjektivem Tonfall und anerkennend über Lukács' Buch *A lélek és a formák*. Als Vorläufer nennt er Jenő Péterfy und Ignótus. Er beendet seine Kritik mit dem Satz: „... vor Lukács steht noch das ganze Leben. Sein Buch ist nur als Anfang gedacht.“

13. *A Hét*, 19. Juni 1910, XXI. Jg., Nr. 25, Seite 407–408 – in der leitenden literarischen Zeitschrift nennt Lajos Szabolcsi (1889–1943), Schriftsteller und Journalist, Lukács einen Tyrannen, der sich den Schriftstellern mit fertigen Schemen nähert, der nur gerade Linien und Härte kennt. Das Leben erstarrt bei ihm, er möchte alles messen und ordnen. Seine Essays sind mit den Begriffen der Ästhetik und der schnellen Beurteilung nicht begreifbar. Die moderne Lyrik kann er mit dieser Methode überhaupt nicht begreifen-meint der Kritiker.

14. *A Nap*, 2. Juli 1910, VII. Jg., Nr. 158, Seite 9 – die anerkennende Kritik des Tageblattes über *A lélek és a formák* erwähnt Lukács' umfangreiche Bildung, seine Begeisterung für Literatur und Kunst,

seinen überzeugenden Stil und seine wertvollen Beobachtungen. Dieses Buch ist keine Kopie, es ist einfach und liebenswert und höchstwahrscheinlich die erste Station einer großen schriftstellerischen Karriere – schreibt der anonyme Kritiker.

15. *Független Magyarországnak*, 20. Juli 1910, Seite 1 – Gyula Juhász schreibt in der Spalte 'Tagebuch des Lesers' neben anderen Büchern auch Über Lukács' *A lélek és a formák*. Zusammenfassend stellt Juhász fest, daß die Essays ausnahmslos über die Verbundenheit, über die Einheit der künstlerischen Formen und der Lebensform handeln. Man könne nur einen einzigen Vorläufer von Lukács in der ungarischen Literatur nennen: Jenő Péterfy.

16. *Nyugat*, 1. November 1910, III. Jg., Nr. 21, Seite 1563–1565 – Mihály Babits (1883–1941), einer der leitenden ungarischen Dichter und Literaturhistoriker des 20sten Jahrhunderts leitet seine Kritik über Lukács' Buch *A lélek és a formák* mit der Feststellung ein, daß Lukács nur für die auserwählten Freunde schreibt, die die behandelten Schriftsteller schon kennen. Er spricht ausführlich über die Lukács'sche Behauptung, daß seine Essays 'Versuche' sind, er entdeckt die Wirkung von Kassner in diesen Essays. Lukács' Essays sind aber viel verschwommener, als daß sie wissenschaftlich gewissenhaft und wahrhaft künstlerisch genannt werden könnten.

Das Buch sei trotzdem wertvoll, aber in jener Hinsicht, daß Lukács in allen genannten Schriftstellern Symbole seiner eigenen Gedanken erblickt. Seine Gedanken seien aber grundsätzlich deutsche Gedanken, die Neblichkeit der modernen Metaphysik bedrücke diese Essays. Lukács klammert sich auch an der deutschen Terminologie fest, und dieser geistigen Richtung entspricht auch seine deutsche, besser gesagt Wienerische Bildung. Von denen er spricht, sind auch, mit der Ausnahme von Sterne, in Wien modische Schriftsteller – schreibt Babits.

Der Stil von Lukács sei genauso subtil, verschwommen, abstrakt und deutsch wie das ganze Buch. Die Neblichkeit des Stils wird aber manchmal von schönen, dichterischen Sätzen und Gedanken durchbrochen. In der Ganzheit seiner Gedankenwelt könne man die Schönheit hinter dem Nebel nur ahnen.

17. *Renaissance*, 10. November 1910, I. Jg., Nr. 13, Seite 445–447 – József Pogány (1886–1938), z.Z. der Räterepublik Politiker und Volkskommissar, polemisiert mit Babits' Kritik, die in der Zeitschrift *Nyugat* erschienenen ist. Er wirft Babits vor, daß er Lukács gegenüber voreingenommen hart ist und tadelt seine Inkonsequenz. Pogánys Meinung nach ist dies damit zu erklären, daß Lukács' Gedanken der Dichtung and Ästhetik von Babits widersprechen. Der Essayist Lukács und der Dichter Babits bewegen sich nicht auf der selben Ebene, so können sie einander überhaupt nicht verstehen. Babits sei ein Metaphysiker, Lukács ein Dialektiker, Dialektiker im Marxschen Sinne. Babits sei ein Impressionist, Lukács ein Gegner der subjektivistischen, impressionistischen Lebensauffassung. Lukács bekämpft die heutige oberflächliche Modernheit und die Literatur, die aus der ganzen Welt nur sich selbst erblickt. Die Beziehung zwischen Kunst und Leben soll wiederhergestellt werden, und die Kunst soll nicht für sich, sondern für uns da sein. In diesem Zusammenhang zitiert er den Bischof Péter Pázmány und den Dichter János Arany. Zusammenfassend hütet Pogány die Leser vor einer Kunst, die nur für eine kleine Gruppe von Auserwählten geübt wird – und denen Lukács gegenübergestellt werden kann.

18. *Nyugat*, 1. Dezember 1910, III. Jg., Nr. 23, Seite 1752 – Lukács antwortete auf die Babits-Kritik unter dem Titel *Arról a bizonyos homályosságról* (Über jene gewisse Neblichkeit). Babits stellt in dieser Antwort auf die Lukács-Kontroverse fest, daß er über eine andere Neblichkeit gesprochen hat, und die wirkliche Meinungsverschiedenheit mit Lukács bestehe darin, was die wirkliche Philosophie sei und was für eine Philosophie bei den literarischen Erscheinungen mit Erfolg gebraucht werden könne. Er sei aber zufrieden, da Lukács in seiner Antwort auf die Kritik in jene Richtung gehe die er ihm zusprach, und er sei auch zufrieden, daß seine Kritik zu so schönen Gedanken Anlaß geben konnte.

Diese Zeilen von Babits sind als Fußnote zu Lukács' Antwort auf Babits' Kritik in der Zeitschrift *Nyugat* erschienen.

19. *Emberi okmányok. A tegnap, ma és holnap irodalmából* [Menschliche Urkunden. Aus der Literatur von gestern, heute und morgen] Budapest, 1910, Kapitel XIV, Seite 424–426 – Gyula Kozári, katholischer

Priester, Lehrer und philosophischer Schriftsteller widmet in seinem Buch in dem Kapitel *Literaturhistorische und kritische Theorien* einige Absätze den Lukács'schen Gedanken des Buches *A lélek és a formák* und der Abhandlung *Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez* (Zur Theorie der Literaturgeschichte). Er versucht die Kategorien 'Stil', 'Form' usw. literatursoziologisch zu fassen.

20. Géza Csáth (1887–1919), Schriftsteller, Literatur- und Musikkritiker bespricht neben dem Essayband von Ignatus (*Kísérletek*) und Hatvanys *Ich und die Bücher* Lukács' Band *A lélek és a formák*. Der erstere sei der gelehrte Publizist der Literatur, der zweite der Dichter der Kritik und der dritte, Lukács: der Okkultist, der zu deuten versucht, was zwischen den Zielen steht, der für sich selbst schreibt, der sich nicht um die Klarheit kümmert. Er ist ein Alkimist, der mit Geheimschrift über die Goldmacherkunst schreibt – sagt Csáth. Diese Kritik ist erst 1975, aus dem Nachlaß von Csáth erschienen.

21. *Egyetemes Philologiai Közlöny*, Januar 1911, XXXV. Jg., I. Heft, Seite 134–136 – János Kelecsényi zählt in der philologischen Zeitschrift anhand des Buches *A lélek és a formák* zahlreiche Vorwürfe gegen Lukács auf. Laut Kelecsényi verwischt er die klaren Gedanken von Kassner, die Gegenüberstellung von l'art pour l'art und Spießbürgertum ist gezwungen, die Studie über Beer-Hofmann ist nicht zu verstehen, das Problem der Regine Olsen war für Kierkegaard keinesfalls so wichtig, Novalis zwingt er in den allgemeinen Rahmen der romantischen Lebensphilosophie usw. Über Stefan George und L. Sterne schreibt Lukács befriedigend, urteilt Kelecsényi, nur sollte er die Formprobleme nicht so sehr ins Zentrum stellen. Der Kritiker Lukács ist zweifelsohne gebildet, seine Gedanken und Einfälle sind aber ungeordnet und unwissenschaftlich, und zum Mystizismus fehlt ihm die Kunst.

22. *Budapesti Szemle*, Februar 1911, Band 145, Nr. 410, Seite 306–311. – János Horváth (1878–1961) Literaturhistoriker, später Universitätsprofessor und Mitglied der Akademie der Wissenschaften, schreibt in der anspruchsvollen Zeitschrift *Budapesti Szemle* über Lukács' Buch *A lélek és a formák*. Er nennt das Buch beachtenswert, obwohl es sich ununterbrochen „in der mystischen Welt der Abstrakt-

heiten" bewegt. Lukács versucht in diesem Buch unter dem Vorwand der Benennung Kritik über die letzten Lebensfragen zu sprechen. Er kann aber seiner eigenen Theorie nicht gerecht werden, da er diese Theorie nicht aus seinen eigenen Werken abstrahiert, sondern das Ideal seiner erwählten Gattung spekulativ herausgefunden hat – meint Horváth. Über die Gattungen schreibend gelangt Lukács zu manchen interessanten Feststellungen, obzwar er ab und zu mit nicht geklärten Termini arbeitet. Man kann nur dann abstrakt und spekulativ sein, wenn man immer wieder zum konkreten Material zurückkehrt, schreibt Horváth, und bei Lukács ist meistens nicht dies der Fall.

Im letzten Teil der Kritik spricht Horváth mit sehr scharfen Worten über die sprachlichen Fehler von Lukács. Er behauptet, daß Lukács' schlechtes Ungarisch den Leser manchmal am Verstehen hindert. Horváth schließt mit der Feststellung: „Lukács kann mit der Zeit ein gebildeter, inhaltsschwerer Schriftsteller werden, er ist aber ein schlechter Stilist, der die ungarische Sprache nicht beherrscht.“

23. *Magyar Nyelv*, Februar 1911, VII. Jg., Nr. 2, Seite 61–74 – Horváth schreibt in der Zeitschrift für ungarische Sprachkunde *Über das Unungarische der Zeitschrift Nyugat*. Horváth wählt von den hier regelmäßig publizierenden Schriftstellern und Kritikern Ignóus, Margit Kaffka, Georg Lukács und Dezső Szomory aus, und anhand ihrer Fehler tadelt er den lässigen Sprachgebrauch der Zeitschrift. Unter den vier ausgewählten Autoren gibt es zwei, die das Ungarische überhaupt nicht beherrschen, zu diesen gehört Lukács – schreibt Horváth. Er bezweifelt nicht, daß in dieser Zeitschrift auch solche Schriften veröffentlicht werden, die sprachlich tadellos geschrieben sind. Über diese Frage entfaltete sich eine Diskussion (Näheres darüber in den ungarischen Anmerkungen).
24. *Aurora*, März 1911, I. Jg., Nr. 3, Seite 184–185 – die kurze Besprechung informiert die Leser der Zeitschrift über zwei Hefte der deutschen Zeitschrift *Die Schaubühne* (Band VII, Heft 8 und 9), in denen u.a. Abhandlungen von Lukács erschienen sind.
25. *Aurora*, 13. Mai 1911, Jg., Nr. 9, Seite 223–224 – der anonyme Bericht informiert von der Entscheidung über die Gesuche zur Habilitation an der Budapester Universität. Der Verfasser des Berichtes

schreibt, daß Lukács nicht beruflich, sondern aus Berufenheit Gelehrter ist, und mit der ablehnenden Entscheidung auf sein Gesuch wurde den Studenten die große Möglichkeit versagt, von ihm die geistige Haltung eines Gelehrten zu lernen. Demgegenüber wurde Lipót Fejérs Gesuch zur Habilitation angenommen, der trotz seiner Jugend endlich ein allgemein bekannter und angesehener Gelehrter der Mathematik ist. Die Freude könnte aber größer sein, wenn auch Lukács einen Lehrstuhl bekommen hätte — meint der Verfasser des Berichtes.

26. *Temesvári Hirlap*, 21. Mai 1911, Seite 3—4 — Arnold Hauser (1892—1978) Kunsthistoriker, Kunstsoziologe schreibt im Tageblatt von Temesvár (heute Timișoara, Rumänien) über die neue ungarische Zeitschrift für Philosophie *A Szellem*. Hauser umreißt die Zielsetzungen der Zeitschrift und ihren Platz in der zeitgenössischen philosophischen Kultur und berichtet über die veröffentlichten Schriften. Er bezweifelt aber die Berechtigung einer so abstrakten, theoretischen Annäherungsweise, welche bei Fülep und Lukács zu beobachten ist. Sie trennen aber die Welt der Kunst zweifelsohne meisterhaft vom wirklichen Leben — stellt Hauser zum Schluß fest.

27. *Budapesti Hirlap*, 25. November 1911, Seite 2—4 — Bernát Alexander (1850—1927) Philosoph, Universitätsprofessor, ständiger Mitarbeiter der Zeitung *Budapesti Hirlap* umreißt die allgemeine Umwandlung der Wissenschaften, demgemäß die allgemeinen Theorien, so auch die Philosophie immer mehr in den Vordergrund tritt. Als Symptom dieser Umwandlung kann die neulich gegründete Zeitschrift betrachtet werden, die sich ihrem Program nach mit metaphysischen, ethischen, religionsphilosophischen und ästhetischen Fragen widmen möchte. Die jungen Redakteure planen auch in jedem Heft ein Kapitel der ungarischen Kultur zu widmen. Alexander bespricht kurz die im ersten Heft veröffentlichten Aufsätze. Am Ende kehrt er noch zu dem Geist der neuen Zeitschrift zurück und begrüßt enthusiastisch die jungen, tatkräftigen Redakteure der Zeitschrift *A Szellem*.

28. *Magyar Hirlap*, 26. November 1911, Seite 14—15 — die kurze anonyme Besprechung des Buches *Die Seele und die Formen* weist auf

die Popper'sche Besprechung der ungarischen Ausgabe im selben Blatt hin und nennt Lukács' Tätigkeit ernst und vielversprechend.

29. *Huszadik Század*, November 1911, XII. Jg., Nr. 11, Seite 502–507 – die leitende bürgerlich-radikale Zeitschrift veröffentlicht gleichzeitig zwei einander widersprechende Besprechungen des Buches *A lélek és a formák*. Verfasserin der ersten Besprechung ist Emma Ritoók, Schriftstellerin, Übersetzerin, Philosophin, in den 10er Jahren gehört sie als Philosophin zum Freundeskreis von Lukács.

Ritoók beginnt ihre Kritik mit der Feststellung, daß Lukács' Buch zum ersten Mal einen Beweis in Ungarn dafür bietet, daß der Kritiker kein Vermittler zwischen Kunst und Publikum, sondern ein selbständiger Künstler sei. Die Subjektivität des Kritikers sei demgemäß kein Fehler – sie gehöre als Kraft zu seinem Wesen. Der Kritiker selektiert und stilisiert wie der Künstler, er nimmt aber das Leben nur durch die Kunst wahr. Die Erlebnisse des Künstlers werden mir der Vermittlung der Form zu Erlebnissen des Kritikers.

Ritoók versucht den Frombegriff von Lukács zu umreißen. Sie würdigt den Glauben, die Überzeugung von Lukács. Die Feinfühligkeit seiner Analysen kann mit der Entdeckung der Gegensätze erklärt werden. Lukács möchte anhand der von ihm erwähnten Künstler den Lesern diese Gegensätze zeigen, da diese aus ihrem Leben als schwere, tiefe, manchmal tragische Lebensprobleme entstanden sind.

Elemér Kutasi (1881–?) Advokat, Verfasser von einigen Artikeln in der Zeitschrift *Huszadik Század* schreibt zu Beginn äußerst scharf darüber, wie unvorstellbar es ist, daß in der konkreten, klaren ungarischen Sprache ein so nebliges, verschwommenes Buch geschrieben werden konnte. Das ist auch damit zu erklären, daß Lukács für die „blaue Blume“ der Romantik schwärmt. Laut Kutasi schreibt Lukács überflüssig kompliziert über die Verbundenheit der Kunst mit dem Leben. Er zitiert lange Absätze aus Lukács' Buch um zu zeigen, wie verzwickelt sein Gedankengang und Stil ist. Kutasi bemerkt aber, daß Lukács manchmal Beweise dafür liefert, daß er auch nennenswerte Gedanken haben könnte; er hebt in diesem Zusammenhang den Storm-Essay hervor. Zum Schluß zitiert er Schopenhauer über die Unverständlichkeit.

30. *Világ*, 19. Dezember 1911, II. Jg., Nr. 300, Seite 8 – Unter dem Titel

Ungarische Schriftsteller auf dem Weltmarkt. Ungarisches Buch, ungarische Namen schreibt der Verfasser des anonym erschienenen Berichtes, wahrscheinlich Ernő Lorsy (1889–1961), Journalist, später Mitglied des Sonntagskreises kurz über einen Besuch in Berlin bei Simmel, der sich nach seinen beliebten Schülern Balázs und Lukács erkundigte. Der Verfasser ist erstaunt über das neue erwachte Interesse für Ungarn, für den Dichter Ady, für Lukács, für die sozusagen unbekannte ungarische Literatur.

31. *Világ*, 17. Februar 1912, III. Jg., Nr. 41, Seite 1–3 – über die Kisfaludy-Gesellschaft schreibt im Tageblatt Géza Feleky, daß die Zielsetzung, begabte junge Männer bekanntzumachen und zu unterstützen mit einer Gesellschaft, die nicht so sehr mit der offiziellen Regierung verbunden wäre, vielleicht besser gelingen könnte. Ohne den Preis der Kisfaludy-Gesellschaft hätten auch Lukács' „wenig geschmiedige Arbeiten“ nicht zur Geltung kommen können.

32. *A Hét*, 17 März, 1912, XXIII. Jg., Nr. 11, Seite 175–176 – in der angesehenen progressiven literarischen Zeitschrift schreibt Károly Sebestyén (1872–1945), Journalist, Übersetzer und Lehrer über Lukács' preisgekröntes Buch *A modern dráma fejlődésének története*. Er würdigt die kühne Konzeption und die Zusammenfassung des umfangreichen Werkes, die Neuigkeit seiner Feststellungen, weist aber auf manche schematische Stellen hin. Obwohl aus dem Buch die ungarischen Dramen fehlen, hält Sebestyén Lukács' Werk für wertvoll. Er sollte aber noch lernen, in klarem, verständlichem Stil zu schreiben.

33. *Vasárnapi Újság*, 17. März 1912, 59. Jg., Nr. 11, Seite 216 – die anonyme Besprechung der Zeitung gibt eine kurze Inhaltsangabe des ungarisch erschienenen Buches *A modern dráma...*, berichtet über seine literatursoziologische Methode, hebt die hervorragende Bildung des Verfassers hervor. Er hat nur gegen den schwer verständlichen, nebligen Stil und gegen die Abstraktheit der Gedankengänge Einwände.

34. *Egyetemes Philologiai Közlöny*, Mai 1912, XXXVI. Jg., V. Heft, Seite 463–469 – Jenő Vértessy (1877–1916), Literaturhistoriker,

Bibliothekar, ständiger Mitarbeiter von konservativen literarischen Zeitschriften, analysiert die ungarische Ausgabe des Buches *A modern drama*..., wie er sagt, mit großer Erwartung, die vom Preis der Kisfaludy-Gesellschaft erweckt worden ist. Mit der gestellten Aufgabe, die Entstehung des modernen Dramas zu klären, ist er einverstanden, er hält aber die Ausführung schon für zu abstrakt. Über das Buch hat er nur soviel zu sagen, daß es unnötige Paradoxe aufstellt, wichtige Fragen wegläßt und über unnötige ausführlich spricht, und zwar in einem nebligen, schwer verständlichen Stil. Er findet die Gegensätze, die Dichotomien gezwungen, die dann auch nicht immer folgerichtig weitergeführt werden. Laut Vértessy wird Hebbel eine zu große Bedeutung beigemessen, und dem Anspruch der Geschichtlichkeit kann man auch nicht entsprechen, wenn man wichtige Autoren außer Acht läßt. Mit der kurz gefaßten Geschichte des ungarischen Dramas ist Vértessy nicht zufrieden, er findet die Feststellungen von Lukács oberflächlich und unbegründet. Zum Schluß erwähnt er den unvorstellbar ermüdenden, unverständlichen und sprachlich schlechten Stil von Lukács. Sein letzter Satz lautet: „Keine Belesenheit und kein Fleiß kann das vollständige Fehlen der schriftstellerischen und kritischen Begabung verhüllen.“

35. *Irodalomtörténet*, Mai 1912, I. Jg., Heft 5, Seite 256–262 – in der literarischen Zeitschrift schreibt wahrscheinlich der konservative Literaturhistoriker Jenő Pintér (1881–1940), leitender konservativer Literaturhistoriker ausführlich über Lukács' Buch *A modern drama*. Der Verfasser der Kritik erinnert den Leser an Lukács' früher erschienenen Buch *A lélek és a formák*; es war seiner Ansicht nach ein mißglückter Beginn einer Laufbahn mit dem sowohl der Form als auch dem Inhalt nach flachen und unklaren Buch. In dem hier besprochenen Buch gibt Lukács seiner Meinung nach weder von der Entwicklung noch von der Geschichte des Dramas ein Bild. Er umreißt seine eigenen Vorstellungen von diesem Thema. Er findet im Buch weder Zusammenhänge noch irgendwelche Durchdachtheit, und bemerkt über die Gruppierung der Dramen den Richtungen nach, daß sie seiner Meinung nach nicht durchgeführt werden konnte. Obwohl der Kritiker das ganze Werk für verfehlt hält, ist seine Meinung über die theoretischen Ausführungen etwas günstiger; in diesen Teilen ist aber Lukács' Stil noch unverständlicher und sprachlich grundsätzlich

falsch, schreibt der Kritiker. Die Lukács'schen Kategorien sind auch verfehlt, der Terminus 'bürgerliches Drama' ist z.B. seiner Meinung nach bloß äußerlich, es kann nicht als Meilenstein in der Geschichte des Dramas gebraucht werden. Lukács hätte den Ursprung des 'Historismus', des 'Individualismus' und der Pathologie klarlegen müß um die Entstehung und die Entwicklung des modernen Dramas darstellen zu können. Der Kritiker faßt die einzelnen Kapiteln kurz zusammen, hat aber fast nur Einwände. Nur das über Maeterlinck gesagte hält er für „schön, geschickt“ und „zutreffend“. Des Kritiker vermutet, daß der Grund der Fehler „das Fehlen einer wissenschaftlichen Fachausbildung“ bei Lukács sei. Er hätte z.B. eine Bibliographie der gebrauchten theoretischen Werke zusammenstellen sollen. Zum Schluß schreibt der Kritiker über jene Feststellungen von Lukács, die das ungarische Drama betreffen.

Im Grunde genommen ist die Meinung des Kritikers über das Buch vernichtend.

36. *Irodalomtörténet*, Mai 1912, I. Jg., Heft 5, Seite 269 — in der Rundschau der Zeitschriften schreibt vermutlich Jenő Pintér (siehe S. 399) über die lobende Besprechung von Lukács' Buch — als Beispiel für die gewissenslose, auf Freundschaft gegründete Kritik.

37. *Irodalomtörténet*, Juni 1912, I. Jg., Heft 6, Seite 335–336 — in der Zeitschrift *Irodalomtörténet* wird die Kritik von Jenő Vértessy über das Buch *A modern dráma...* kurz besprochen.

38. *Új Élet* (Népművelés), Oktober 1912, VII. Jg., Nr. 16–17, Seite 47–70 — Ernő Vajda (1886 od. 1889–1964), Schriftsteller, Journalist, nach dem ersten Weltkrieg erfolgreicher Bühnen- und Drehbuchautor in Amerika, schrieb in der Zeitschrift ausführlich über Lukács' Buch *A modern dráma...* Die Kritik beginnt mit der Feststellung, daß das reif wissenschaftliche Buch das Versprechen von Lukács' Begabung verwirklicht. Auf den folgenden Seiten versucht Vajda Lukács' theoretischen Gedankengang zu rekapitulieren. Dann faßt er die Darstellung der Geschichte des Dramas kurz zusammen. Vajda stellt fest, daß Lukács' ungewöhnlicher Gedankengang im Leser zuerst Widersprüche hervorrufen kann, später bemerkt man aber, daß in diesem Buch über das wirkliche Leben die Rede ist.

Er erwähnt auch seinen oft unungarischen Stil, der aber seiner Meinung nach äußerst ausdrucksvoll ist. Man kann das Buch als einen Roman, als ein Drama lesen, nur ist seine Wirkung viel größer — schreibt Vajda.

39. *Nyugat*, 1. November 1912, V. Jg., Nr. 21, Seite 699–702 — Géza Feleky bespricht das Buch *A modern dráma*.. Er schreibt zuerst über den Stand der Literaturgeschichte in Europa und placiert Lukács' Buch in dieser wissenschaftlichen Ära. Feleky würdigt den kritischen Standpunkt und den erfolgreichen Gebrauch der Soziologie in Lukács' Buch. Er erwähnt Lukács' Deplaciertheit in der Ganzheit des wissenschaftlichen Lebens. Er weist auch auf die Parallele zwischen Lukács und Marées hin. Die ganze Besprechung ist äußerst positiv gesinnt.

40. *Az Országos Középiskolai Tanáregyesület Közlönye*, 21 November 1912, XLVI. Jg., Nr. 6, Seite 303–305 — Sándor Galamb (1886–1972), Schriftsteller, Dramaturg, z.Z. dieser Besprechung Lehrer in einer Mittelschule, später Lehrer an der Schauspielakademie, Regisseur, schreibt über Lukács' Buch *A modern dráma*.. Es ist seiner Ansicht nach ein bedeutendes Werk, dessen Neuigkeit durch den Preis einer verhältnismäßig konservativen Gesellschaft gemildert wird. Neu ist Lukács' Betrachtungsweise, die die Form und den Stil in den Vordergrund stellt. Er faßt Lukács' Gedankengang flüchtig zusammen, hält den Teil über Maeterlinck für das beste, die Ausführungen über die neuesten Richtungen des Dramas demgegenüber für nicht durchdacht. Den Teil über das ungarische Drama hält Galamb für überflüssig. Er versucht Lukács' Stil gegenüber anderen Kritikern zu verteidigen, seiner Meinung nach sei Lukács' Stil nicht so schlecht, er hat nur „keinen Glanz und keinen Rhythmus“, das sei aber mit der metaphysischen Tiefe zu erklären. Galamb hofft, daß Lukács' Buch eine neue Richtung der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung kräftigen wird.

41. *Philologiai dolgozatok a magyar–német érintkezésről*, Hrsg. Róbert Gragger, Budapest, 1912. Seite 333–334 — János Kelecsényi schreibt ironisch über die deutsche Neblichkeit von Lukács, dessen Theorie

nichtssagend und mit seinem Vorbild, Kassner verglichen nicht einmal schön ist.

42. *Nyugat*, 1. Februar 1913, VI. Jg., Nr. 3, Seite 220–222 – Béla Balázs erwähnt über Géza Felekys Buch schreibend als Gegenpol des Kritikers den Philosophen Lukács, der in den Werken nur die reinen Regeln bemerken kann, und der infolge seiner Denkweise auch seine Heimat verlassen mußte.
43. *Magyar Hírlap*, 15. Februar 1913, Seite 5–6 – im Tageblatt wird über die französischen Besprechungen von Lukács' *Die Seele und die Formen* berichtet (siehe in diesem Band Seite 364–377, 381–392). Im Artikel wird neben der Inhaltsangabe von zwei französischen Besprechungen die internationale Hochschätzung von Lukács' Tätigkeit der ungarischen Geringschätzung gegenübergestellt.
44. *Élet*, 23. Februar 1913, V. Jg., Nr. 8, Seite 253 – in der Zeitschrift wird anhand der französischen Besprechung von Lukács' *Die Seele und die Formen* kurz erläutert, wie Lukács durch die erfolglose Habilitation in Ungarn sozusagen dazu gezwungen wurde, deutscher Gelehrte zu werden.
45. *Budapesti Szemle*, März 1913, Band 153, Nr. 435, Seite 478–487 – die gedanklich anspruchsvolle und mit Lukács' Gedankengang sympathisierende Besprechung von Emma Ritoók über Lukács' Buch *A modern dráma...* hebt die fachkundigen soziologischen Ausführungen und die wissenschaftliche Rüstung von Lukács hervor. Trotz einiger unbedeutenden Einwände ist sie der Meinung, daß Lukács den verwickelten Hauptgedanken äußerst klar durchführen konnte.
46. *Élet*, 9. März 1913, V. Jg., Nr. 10, Seite 314 – über das Ende 1912 ungarische erschienene Buch *Esztétkai kultúra* schreibt Lajos Bálint (1886–1974) Kritiker und Schriftsteller, Mitglied der Thália-Gesellschaft, Mitarbeiter von mehreren Zeitschriften. Er versucht die Gründe der früheren Wirkungslosigkeit von Lukács' Schriften zu klären. Dieses Buch ist auch unbemerkt erschienen, behauptet Bálint, obwohl daraus die Grundhaltung von Lukács den Kunsterscheinungen gegenüber sichtbar wird: die Negation des l'art pour l'art, der Dekla-

denz, der fehlenden Gemeinschaften. Diese kurze Schrift ist nur eine „freudevolle Zurkenntnisnahme“ von Lukács' Buch – schreibt der Kritiker.

47. *Új Revü*, 3. April 1913 – Zoltán Franyó (1887–1978), Dichter Übersetzer, Redakteur dieser Zeitschrift faßt den ungarischen, deutschen und französischen Widerhall von Lukács' Essaybänden *A lélek és a formák* und *Die Seele und die Formen* kurz zusammen. Er schließt die Besprechung mit der Hoffnung, daß endlich die Zeit einer ernsteren, „europäischeren“ Kritik in Ungarn kommen wird.
48. *Irodalomtörténet*, April 1913. II. Jg., Heft 4. Seite 240–241. Die literaturhistorische Zeitschrift *Irodalomtörténet* berichtet über Richard M. Meyers Lukács-Besprechung (in diesem Band Seite 285–287).
49. *Huszadik Század*, Juli–August 1913, 14. Jg., Nr. 7–8, Seite 129–124 – die Besprechung über das Buch *A modern dráma...* beginnt mit der Verteidigung der theoretischen Annäherungsweise von Lukács der historisierende, Daten aufzählenden Literaturgeschichte gegenüber. Der Verfasser dieser Kritik möchte in erster Linie die theoretische Linie von Lukács' Buch bekannt machen, die in den bis dahin erschienenen Kritiken vernachlässigt worden ist. Lukács' Hauptprinzip ist die Form, aber viel umfassender verstanden als gewöhnlich. Er beginnt sein Buch mit der theoretischen Erläuterung der Form des Dramas, setzt mit der Betrachtung der einzelnen Zeitalter fort um feststellen zu können, in welchen Perioden verschiedene Typen des Dramas entstehen können. Nach der theoretischen Grundlegung setzt Lukács mit der Geschichte des modernen Dramas fort, die neuesten Versuche mitinbegriffen. Der Verfasser der Kritik hält die Behandlung der ungarischen Dramen in diesem Buch deplaciert, da auf diesem Gebiet keine originellen Stilrichtungen beobachtet werden können. Lukács hätte nur eine Frage klären sollen: warum es kein ungarisches Drama gibt? Er berührt zwar diese Frage, löst es aber nicht. Der Kritiker erläutert seine eigenen Vorstellungen über die selbe Frage.

Zum Schluß versucht der Kritiker Lukács' Stil den bisherigen Kritiken gegenüber zu verteidigen. Er meint in diesem Stil Simmels Wirkung bemerken zu können. Er schließt seine Kritik mit den

Folgenden: „Georg Lukács' Buch ist berufen ... die von den veralteten Ansichten bedrückte, bei der Datensammlung steckengebliebene Literaturgeschichtsschreibung neu zu beleben.“

50. *Huszadik Század*, 1913 November, 14. Jg., Nr. 11, Seite 562–565 – in der progressiven, anspruchsvollen Zeitschrift der Zeit schreibt Sándor Varjas (1885–1940), Lehrer, Philosoph, ständiger Mitarbeiter der Zeitschrift, in der Räterepublik Mitarbeiter des Volkskommisariats für Bildung über Lukács' Buch *Esztétikai kultúra*. Mit Lukács' Gedankengang nicht vollständig einverstanden berichtet er ausführlich über den einleitenden Aufsatz des Buches, der früher mit wesentlichen Unterschieden in der Zeitschrift *Nyugat* als Antwort auf Babits' Besprechung über *A lélek és a formák* erschienen ist. Nach der Wiedergabe von Lukács' Gedankengang stellt Varjas fest, daß diese Gedanken undeutlich sind, da Lukács seine Gedanken nur unartikuliert formulieren kann und die Termini werden auch nicht konsequent gebraucht. Trotz der Einwände muß man anerkennen, schreibt Varjas, daß Lukács als Denker und Fragesteller beispiellos in der ungarischen Literatur steht. Varjas schließt seine Kritik mit der Frage der Unterscheidung zwischen Kunst und Leben.

51. *Magyar Kultúra*, 20 Dezember 1913, 1. Jg., Nr. 24, Seite 548–549 – Péter Nagy, Verfasser des Rundschau publizierte zu dieser Zeit einige Artikel in diesem Blatt, näheres wissen wir von ihm nicht. Er hebt die Kritik von Lukács über Balázs' Stück *Az utolsó nap* hervor das in der Zeitschrift *Nyugat* veröffentlicht wurde.

52. *Irodalomtörténet*, Januar 1914, III. Jg., Heft 1, Seite 72–73 – Andor Sas (1887–1962), Lehrer, Literaturhistoriker, bespricht das Buch von Richard M. Meyer (*Die Weltliteratur im 20ten Jahrhundert*), wo im Kapitel *Die Formen* anhand seines Buches *Die Seele und die Formen* auch Lukács erwähnt wird (vgl. in diesem Band S. 291–292).

53. *Egyetemes Philologiai Közlöny*, November–Dezember 1915, XXXIX. Jg., Heft IX–X, Seite 716 – Béla Fogarasi (1891–1959), ungarischer Philosoph zitiert in seiner Abhandlung *Philosophische Probleme der Literaturgeschichtsschreibung* Lukács' Satz aus dem Aufsatz *Zur Theorie der Literaturgeschichte*: „Ohne Poetik wird eine jede Lite-

raturgeschichte aspektlos". Nebenbei erwähnt er, daß er mit den soziologischen Gesichtspunkten von Lukács nicht einverstanden ist.

54. *Nyugat*, 16. April 1917, X. Jg., Nr. 8, Seite 693–700 – Babits weist über neue Gedichtbände schreibend auf Lukács' Kritik über Balázs hin (*Nyugat*, 1. Dezember 1916). Laut Babits' Meinung sagt Lukács über Balázs lauter Gemeinplätze. Die Betonung der literarischen Verwandtschaft zwischen Balázs und Dostojewski hält Babits geradezu für verblüffend. Trotz allem seien die Gedichte von Balázs „interessant und womöglich auch nützlich". Die kritiklose Hochschätzung der Gedichte sei aber schädlich – schreibt Babits.
55. *Élet*, 16. Juni 1918, X. Jg., Nr. 24, Seite 571–572 – Ferenc Boros (1893– ?), Verfasser des Artikels über Lukács' Buch über Béla Balázs (B.B. und die ihn nicht mögen), Lehrer und Hilfsredakteur der Zeitschrift stellt zuerst fest, daß Lukács' Kampf, der anscheinend um Balázs geführt wird, tatsächlich gegen Babits gerichtet ist, der in dieser Frage allgemeinbekannt mit Lukács nicht einverstanden ist. So handelt es sich um eine äußerst persönliche Angelegenheit. Boros unterscheidet die in In- und Ausland beliebten Theaterstücke von den Dramen von Balázs und stellt fest, daß er kein Verfolgter in der ungarischen Literatur ist, wie es Lukács behaupten möchte. Er hat in Balázs anscheinend nur einen Gegenstand gefunden, mit dessen Hilfe er seine eigenen Thesen formulieren kann.
56. *MA*, 15. Juli 1918, III. Jg., Nr. 7, Seite 87 – László F. Boross (1895–1938), Journalist, in der Räterepublik Leiter in der kommunistischen Jugendorganisation, erwähnt über Balázs' Buch *Kalandok és figurák* schreibend Lukács' Behauptungen über Balázs. Er kann in Balázs' Buch jene zielgerichtete Agressivität, die Lukács für wertvoll hält, nicht entdecken.
57. *Figaró*, 18. September 1918, I. Jg., Nr. 1, Seite 10–11 – Frigyes Karinthy, Schriftsteller, Verfasser der besten Parodien der ungarischen Literatur parodisiert hier Lukács' Schriften über Balázs. Diese Parodie wurde 1920 in den Band *Így írtok ti* (gesammelte Parodien der ungarischen Literatur und der Weltliteratur) aufgenommen.

58. *Irodalomtörténet*, 1918, VII. Jg., Heft 7–12, Seite 339 – hier wird Lukács' Kritik über Balázs' *Tödliche Jugend* erwähnt und eine „philosophische Pose, mühevollens 'Stilwollen'“ genannt.

59. *Irodalomtörténet*, Januar–Februar 1919, VIII. Jg., Nr. 1–2, Seite 56–58 – unter dem Namen Imre Pérteli schreibt der Literaturhistoriker György Király (1887–1922) über Lukács' Buch *Balázs Béla és akiknek nem kell*. Er nennt das Buch frech und hochmütig. Pérteli polemisiert nur mit dem Vorwort von Lukács, er stellt fest, daß es eigentlich gegen Babits gerichtet ist, kritisiert Lukács' immer wieder wiederholte Behauptung, daß Balázs der erste ungarische Dichter sei. Er versucht die Gründe von Lukács' Voreingenommenheit festzustellen. Als einen Grund nennt er Lukács' übliche Methode, daß er zu theoretisch festgestellten Normen literarische Beispiele sucht. Er meint in Lukács' Schriften keinen historischen Sinn feststellen zu können, und dies soll Lukács hindern die historisch feststellbaren Einflüsse zu bemerken. Pérteli findet auch Lukács' Stil „furchtbar“.

60. *Irodalomtörténet*, Januar–Februar 1919, VIII. Jg., Nr. 1–2, Seite 120 – der Literaturhistoriker Jenő Pinter schreibt über Lukács' Stil. Er ist der Meinung, daß man keinesfalls schreiben sollte, wenn man nur eine ungeordnete, aus deutschen Werken angehäuften Masse im Kopf hat. Lukács sei Nachahmer des „nebligen und hochmütigen deutschen Philosophierens“. Um dies zu bezeugen, zitiert er einen langen Absatz aus Lukács' Kritik über Balázs' Buch *Tödliche Jugend*.

61. *Délmagyarország*, 27. März 1919, Seite 3 – Verfasser des anonymen Artikels aus der Zeitung von Südingarn soll der Dichter Gyula Juhász sein. Er schreibt über die positiven Ergebnisse der neuen Kulturpolitik der Räterepublik. Hebt Lukács als einen der Leiter dieser Kultur hervor, begrüßt enthusiastisch die Verstaatlichung der kulturellen Institutionen.

62. *Bécsi Magyar Újság*, 11. Juli 1922, Seite 5 – Andor Németh (1801–1963) Kritiker, Literaturhistoriker, zu dieser Zeit in Wiener Emigration schreibt über die Buchausgabe von Lukács' *Die Theorie des Romans*. Németh begrüßt vor allem Lukács' nicht historische, ästhetische Methode, unterstützt die Wichtigkeit der Form in der Kunst,

dann macht er Lukács' Gedankengang über die Typologie des Romans bekannt. Németh hält Lukács' Buch für ein alleinstehendes Meisterwerk, das nur wenige Leser erreichen wird.

63. *Nyugat*, 1. August 1927, XX. Jg., Nr. 15, Seite 213–216 – über den Verfasser dieser Würdigung wissen wir nichts, obzwar in der Zeitschrift *Nyugat* mehrere Artikel von ihm erschienen sind. Der Kritiker erläutert Lukács' Buch einführend, mit viel Sympathie, er rekapituliert mit eigenen Worten den Gedankengang des Buches. Obwohl er mit den Schlußfolgerungen von Lukács' Buch nicht einverstanden ist, hält er diese Vision von der vergangenen und gegenwärtigen Zeit für überzeugend und wertvoll.

FRANZÖSISCHE ARTIKEL

1. I. Kont: *A modern dráma fejlődésének története* (Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas) – *Revue Critique d'Histoire et de Littérature*, Deuxieme Semestre, Quarante-sixieme Année, No. 34, S. 154–155

Der aus Ungarn gebürtige Verfasser der in Paris erschiehenen literarischen und historischen Fachzeitschrift stellt den Lesern das preisgekrönte Werk der Kisfaludy-Gesellschaft vor. Der Autor des Werkes hat zahlreiche ästhetische Werke gelesen, besonders von neueren deutschen Autoren, seine Arbeit enthält viele zutreffende, manchmal auch kühne Feststellungen, und er kennt auch die neuen Bestrebungen des Theaterlebens gut. Kont stellt das Lukács'sche idelle Drama vor, das im Grunde genommen ein bürgerliches Drama ist, aber nicht das Diderot'sche, sondern ein die Bestrebungen der Gesellschaft widerspiegelndes.

Laut der Meinung der Besprechung ist das erste Kapitel rein dogmatisch und manchmal auch nebelig; Kont stellt weiterhin die historischen Kapiteln kurz dar. Im Zusammenhang mit dem Kapitel über das ungarische Drama spricht der Besprecher offen über seine Unzufriedenheit, hier trifft er keine durchdachte Analyse, bloß journalistische Bemerkungen. Kont bedauert, daß man aus diesem Buch nichts über das neue ungarische Drama erfahren kann. In einer Fußnote erläutert Kont, daß er Lukács' Methode, Rostand als Epigone von Victor Hugo aus dem Kreis der behandelten Autoren auszuschließen, für willkürlich hält und zählt einige Fehler in den Lukács'schen Übersetzungen und im philologischen Apparat auf. Er hält aber das Buch, der Einwände für bemerkenswert.

2. Charles Andler: *La vie de l'âme et la genèse des formes littéraires* – A propos du livre récent de Georg von Lukács (Das Leben der Seele und die Genese der literarischen Formen – Anhand des neulich erschienenen Buches von Georg von Lukács) – *Le Parthénon*, 2 (1912) n^o 19. S. 1031–1048

Andlers Essay ist, wie schon aus dem Titel ersichtlich, keine Kritik im gebräuchlichen Sinn des Wortes, eher ein literaturtheoretisch-philosophischer Gedankengang; Lukács' Buch ist nicht so sehr Gegenstand dieser Kritik, eher der Vorwand, der Ausgangspunkt dafür. Der Verfasser des Artikels denkt ausführlich über die Rolle der Kritik nach und erklärt, daß er mit den zukünftigen Kritiken in der selben Zeitschrift über die

Grenzen der bloß bekanntmachenden Kritik hinaustreten möchte, da die tatsächliche Aufgabe der Kritik ist, die Leser zu unterrichten.

Lukács, den neu gekommenen „Österreicher“ zählt er zu denen, die mit ihrem Beispiel die Legitimität der Kritik nachweisen. Die Methode von Lukács enthält keine gelehrten Formeln, die künstlerischen Formen enthalten an sich geheime Urteile über sich selbst und über die Dinge. Lukács lehrt uns, dies zu bemerken. Er gehört zu den Platonisten, die wissen, wie die literarischen Formen durch das Licht, die sie enthalten, ihren Schatten an die Wand der Höhlen der literarischen Formen werfen. Er ist zugleich ein moderner Platoniker, der nur an das Leben glaubt und ist der Meinung, daß alle Normen und Regeln der Modelle, der Ideen, der Kunst und der Praxis nur durch das Leben existieren. Die literarischen Formen sind notwendig, das Leben diktiert und prädestiniert diese Formen. Der Philosoph abstrahiert, der Dichter stellt Fragen über die Beziehung zwischen Seele und Form in Bildern – die neue Kritik vermittelt zwischen den Beiden, sie ist die nicht doktrinaire Philosophie der Seele. Die literarischen Gattungen entsprechen den Zuständen der Seele. Diese Problematik konkretisiert Andler mit Beispielen aus der Geschichte der Tragödie, der epischen Gattungen und der Lyrik – aufgrund der Essays von Lukács, aber auch unabhängig von diesen. Zum Schluß spricht er wieder über die Kritiker, die Nachfolger des ersten Essayisten Platon sind. Der moderne Platoniker weiß: das Licht, womit die durchsichtigen Schatten der künstlerischen Formen erhellt werden, kommt nicht aus einer übernatürlichen Sphäre, sondern aus dem Leben. Der Kritiker möchte an etwas glauben, darum stellt er Fragen. Er ist ein Philosoph, der das Leben aus den künstlerischen Formen ausgehend beschreiben möchte. Er gelangt durch die Seele und durch die Gedanken der Anderen zur eigenen Seele und zu den eigenen Gedanken. Er betrachtet und analysiert diese, und bereichert sich an ihnen. „Wieso sollte der philosophische Geist dadurch keine intensive Inspiration erhalten, daß er analysiert, was die Dichter uns in geheimnisvollen, schattenhaft phosphoreszierenden Bildern erzählen? Lukács ist ein Wegweiser, den sich diese neue literarische Metaphysik wählen könnte.“

3. J. D.: *Georg von Lukács: Die Seele und die Formen – Revue Germanique*, 1912. 8. Année, S. 595

Der Verfasser der Besprechung zählt die im Band enthaltenen Essays auf und faßt dem äußerst kurzen Umfang gemäß die Konzeption von

Lukács zusammen: die Seele trifft das Form, noch bevor sie in eine Einheit verschmelzen; wie das Chaos und der Kosmos, wird das Leben zur Form und dadurch zum höheren Leben, da die höchste Manifestation des Lebens die Form ist.

4. *Felix Bertaux: G. von Lukács: Die Seele und die Formen – La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} Janvier, 1913. 5. Année, No. 49. S. 168–171

Felix Bertaux bespricht Lukács' Buch aufgrund der Essays über Ch-L. Philippe und Paul Ernst. Er schätzt besonders das erstere hoch; es ist seiner Meinung nach voll von philosophischen Bemerkungen, dessen Tiefe und Durchdringlichkeit über die ursprüngliche Wichtigkeit der Kritik hinausweisen. In diesem Essay hat der Metaphysiker das Werk selbst neu gestaltet; demzufolge hält Bertaux Lukács für den würdigen Schüler von Nietzsche und Montaigne.

Aus dem Ernst-Essay hebt er die Theorie der Form hervor und zählt Lukács zu jener geistigen Gemeinschaft, die mit Hilfe der Vollkommenheit der Form, durch die aristokratische Abgeschlossenheit und sorgfältige Stilisierung eine neue Synthese verwirklichen möchte.

Der Verfasser der Besprechung erwähnt in einer Fußnote, daß er gleichzeitig mit dem Abschluß seiner Besprechung den Artikel von Charles Andler über Lukács gelesen hat – der junge „österreichische“ Essayist ist somit endgültig in Frankreichs Literatur eingeführt.

In derselben Besprechung schreibt der Autor über den Roman *Schritt für Schritt* des Elsässers Otto Flake.

5. *Henri Albert: Die Seele und die Formen – Mercure de France*, 1. Februar 1913, No. 375, Tome CI, S. 640–641

Der Autor der Besprechung ist der Meinung, daß die mit viel Sorgfalt und mit viel Scharfsinn geschriebenen Essays von Lukács nicht bloß eine literarischer Bedeutung haben, obwohl sie alleine genügen, ihrem Autor Würde in der europäischen Kritik zu verschaffen. Lukács konfrontiert die Persönlichkeiten, die er zu Gegenständen der Essays wählt, mit der Form, mit der „höchsten Richterin des Lebens“. Sein Buch ist keine leichte Lektüre, es enthält aber ziemlich neue Gesichtspunkte.

Der Verfasser der Besprechung erwähnt um seine Meinung zu illustrieren Charles-Louis Philippe und Richard Beer-Hofmann und betont die Originalität des Buches.

6. G. Raphaël: *Georg von Lukács: Die Seele und die Formen – Revue de l'enseignement des langues vivantes*, 1913. S. 468–469

Der Verfasser der Besprechung zählt Lukács zu den Deutschen, die einen Kult mit der Form treiben, im Gegensatz zu denen, die die Form abschätzen. Lukács schätzt bei den Autoren, die er in den Essays darstellt, nicht die Eigentümlichkeiten ihrer Begabung, sondern den Kraftaufwand, womit sie die Form verwirklichen möchten. Das Leitmotiv des Buches, das die Analysen von Autoren, die verschiedenen Zeiten und Nationen angehören, zu einer Einheit umfaßt und interessant macht, ist: wie Leben Form und damit höchstes Leben wird.

NÉVMUTATÓ

- Ady Endre 9, 21, 22, 24, 38, 39, 41, 42,
 43–44, 47, 75, 76, 98, 116, 172,
 208, 209, 390, 398
 Albert, Henri 176, 361, 381–382, 385,
 410
 Alexander Bernát 8, 16, 17, 20, 23, 29,
 31–35, 73, 79, 104–108, 124, 162,
 174, 177, 207, 208, 214, 219, 389,
 396
 Alfberg, Fr. 348
 Altenberg, Peter 99, 291, 349
 Ambrus Zoltán 86
 Andler, Charles 159–161, 235, 236,
 361, 364–377, 378, 383, 408–409,
 410
 Antoine, André 297
 Anzengruber, Ludwig 33, 34, 119, 129,
 363
 Arany János 13, 40, 41, 72, 86, 112,
 117, 199, 393
 Arisztophanész 122
 Arisztotelész (Aristoteles) 106, 263, 306
 Augier, Émile 124, 132

 Bab, Julius 350
 Babits Mihály 11, 12, 18, 21, 22, 23, 24,
 25, 29, 30, 67–69, 70–72, 73, 98,
 173, 174, 187–189, 194, 197, 209,
 211, 219, 392, 393, 404, 405, 406
 Bacon, Francis 79, 106, 261
 Bahr, Hermann 99, 240, 286, 288–289,
 348, 349, 356
 Balázs Béla 7, 18, 19, 21, 22, 24, 30,
 116, 158, 172, 187–189, 189–190,
 190–191, 192–193, 194–195, 197,
 214, 215, 219, 220, 232, 234, 342,
 398, 402, 404, 405, 406
 Bálint Lajos 17, 20, 23, 171–173, 218,
 402
 Balzac, Honoré de 312, 314, 318, 320,
 321, 326, 329, 349, 380
 Bamberger, Ludwig 261
 Bartók Lajos 127
 Bataille, Henry 97
 Baudelaire, Charles 373, 380
 Bäumer, Gertrud 356
 Baumgarten, Franz Ferdinand 225, 226,
 227, 228, 229–230, 231, 232, 233,
 234, 235, 236, 238, 247, 249–254,
 279, 322, 341, 346, 350, 353
 Becher, Jochannes R. 357
 Becque, Henry 34, 118, 119, 132
 Beer-Hofmann, Richard 21, 45, 55, 60,
 66, 68, 73, 78, 81, 82, 83, 111, 136,
 161, 259, 260, 264, 269, 270, 271,
 276, 278, 282, 287, 370, 372, 373,
 377, 381, 382, 394, 410
 Beethoven, Ludwig van 198
 Bendemann, Margarete → Susman, Mar-
 garete
 Benedek Marcell 23
 Benjamin, Walter 357
 Benseler, Frank 242
 Beöthy Zsolt 8, 31, 35, 177, 207, 208
 Berczik Árpád 76
 Bergson, Henri 104, 206, 286, 367, 370
 Bergnaeber, Wilhelm 349
 Bertaux, Félix 159, 161, 232, 235, 236,
 361, 378–381, 384, 385, 410
 Bevilacqua, Adalbert (Borsodi-Bevilaqua
 Béla) 247, 260–261, 343
 Bie, Oscar 235, 248, 339, 356, 357
 Birly Krisztina 207
 Biró Lajos 9, 76
 Bismarck, Otto 235, 383
 Björnson, Björnsterne 123, 133
 Blei, Franz 229, 231, 232, 240, 284,
 347–348, 349, 354, 357
 Bloch, Ernst 231, 234, 236, 237, 347,
 351
 Bloch, Jean-Richard 235
 Bluwstein, I. 262
 Bois-Reymond, Emil du 261
 Bolzano, Bernhard 342
 Bonus, A. 349
 Boros Ferenc 189–190, 220, 405

- Boross F. László 30, 190–191, 220, 405
 Bosnyák Zoltán 33
 Bourget, Paul 125, 133, 380
 Boutroux, Emile 102–103, 108, 214, 370, 383
 Bracco, Roberto 123
 Brahm, Otto 297, 357
 Brecht, Bertolt 357
 Breysig, Kurt 348
 Brod, Max 357
 Bródy Lajos (Ludwig) 358
 Bródy Sándor 14, 127
 Brunetière, Ferdinand 85, 151
 Buber, Martin 232
 Burckhardt, Jacob 253, 267, 334, 341, 345
 Butti, Enrico 123
 Bühler, Charlotte 353
 Byron, George 121

 Calderon, Pedro 179
 Capus, Alfred 129
 Carlyle, Thomas 267, 345
 Cervantes, Miguel de 200, 306, 312, 314, 318, 320, 321, 325, 326, 329, 337
 Cézanne, Paul 379
 Chamberlain, Houston Stewart 349
 Chesterton, Gilbert Keith 108
 Chlumecky, Leopold 358
 Christiansen, Broder 77
 Cohn, Jonas 77, 230, 232, 346
 Corneille, Pierre 94, 287, 369
 Curel, François de 33, 129, 133
 Curtius, Ernst Robert 232, 235
 Czákó Zsigmond 134

 Csáth Géza 29, 75–77, 212, 394
 Csehov, Anton Pavlovics 35, 133
 Csiky Gergely (Grégoire) 33, 134, 363, 383

 D'Annunzio, Gabriele 31, 32, 35, 170, 300, 356, 363
 Dante, Alighieri 199, 203, 306, 312, 313, 316, 319, 320, 324, 335, 378
 Darnbacher, M. 363
 Debreczeni István 9, 29, 36–42, 208, 390
 Dehmel, Richard 99, 375, 384
 Delius, Rudolf 349
 Descartes, René 106, 217, 261, 304, 368
 Descaves, Lucien 125
 Despoix, Philippe 391
 Dessoiff, Albert 357
 Dessoir, Max 358
 Dickens, Charles 314, 318, 320, 338
 Diderot, Denis 94, 131, 297, 363, 408
 Diederichs, Eugen 227
 Dilthey, Wilhelm 151, 253, 263, 267, 279, 301, 344
 Dix, Otto 357
 Donnay, Maurice 33, 35, 125, 129, 133
 Dosztojevszkij, (Dostojewski) Fjodor Mihajlovics 184, 187, 301, 312, 313, 314, 319, 320, 322, 325, 326, 329, 331, 340, 342, 349, 405
 Döblin, Alfred 237, 357
 Dumas, Alexandre (fils) 119, 124, 132
 Durkheim, Émile 367

 Echegaray, José 33, 123
 Eckart, Meister 153
 Edschmid, Kasimir 330, 354
 Eichert, F. 356
 Eisler Mihály József (Michael Josef) 232, 247, 256, 265–270, 341, 342, 345
 Elias, Julius 356
 Emerson, Ralph Waldo 161, 263, 267, 344, 345, 376
 Engels, Friedrich 383
 Erdélyi János 127
 Ermatinger, Emil 353
 Ernst, Paul 99, 129, 133, 151, 161, 170, 175, 180, 199, 225–226, 227, 228, 230, 231, 232, 235, 247, 253, 257–258, 259, 260, 264, 267, 269, 270, 271, 278, 282, 284, 287, 291, 342, 343, 377, 379, 380, 382, 410
 Eucken, Rudolf 104
 Euripidész (Euripides) 123, 337

- Fabian, Wilhelm 356
 Falk Miksa 358
 Faure, Élie 91
 Farkas Lujza 22
 Fáy András 96
 Fehéri György 243
 Fejér Lipót 100–101, 396
 Fekete Éva 230
 Feleky Géza 10, 15, 16, 20, 24, 29, 30,
 61–63, 117, 150–154, 158, 210,
 215, 216, 217, 391, 398, 401, 402
 Fényes Adolf 46
 Fenyő Miksa 22, 29, 38, 43–44, 76,
 209, 390
 Ferenczy Ferenc 127
 Fichte, Johann Gottlieb 104, 310, 329,
 335, 351, 353
 Fischer, Kuno 105
 Fischer, Samuel 357
 Fischer-Wingendorf, Maria 353
 Flachs, Adolf 99
 Flake, Otto 380, 381, 410
 Flaskamp, Christoph 247, 285, 348
 Flaubert, Gustave 200, 259, 298, 299,
 300, 306, 312, 322, 325, 326, 329,
 345, 378, 380
 Fogarasi Béla 30, 186, 219, 404
 Fontana, Oscar Maurus 99
 Fouillée, Alfred 370, 383
 France, Anatole 133, 183, 342
 Franyó Zoltán 174–176, 218, 403
 Freud, Sigmund 194
 Friedell, Egon 99
 Frisch, Ephraim 357
 Fülepi Lajos 13, 23, 101–103, 107–108,
 213, 214, 396
 Galamb Sándor 16, 17, 20, 30, 155–
 157, 176–182, 217, 218, 401
 Gallimard, Gaston 380
 Gárdonyi Géza 135
 Gebattel, E. von 229, 237
 Gellért Oszkár 39
 George, Stefan 21, 45, 55, 60, 65, 66,
 68, 73, 79, 81, 83, 84, 112, 161,
 229, 232, 236, 255, 257, 259, 260,
 263, 269, 270, 271, 276, 278, 279,
 282, 283, 284, 285, 287, 373, 375,
 377, 380, 381, 394
 Giacosa, Giuseppe 123
 Gibbon, P. 356
 Gide, André 180, 342
 Glockner, Hermann 248, 330–338, 354
 Glossy, Karl 358
 Goethe, Johann Wolfgang 116, 124, 131,
 132, 151, 152, 168, 257, 262, 269,
 306, 312, 314, 318, 319, 322, 323,
 325, 326, 329, 338, 344, 349, 363,
 370, 374, 380
 Goll, Iwan 357
 Goncourt testvérek 34, 119, 132
 Goncsarov, (Gontscharov) Ivan 314,
 318, 326, 329
 Gorkij, Makszim 121, 123, 157, 181
 Gothein, Emil 232
 Gotthelf, Jeremias 320, 352
 Goya, Francisco 51
 Grabbe, Christian 132
 Gragger Róbert 217, 401
 Granville-Barker, Harley 149
 Greguss Ágost 175
 Grillparzer, Franz 124, 131, 132
 Grolman Adolf 248, 322–323, 353
 Grosz, Georg 357
 Grunwald, Max 357
 Gulyás Pál 219
 Gundolf, Friedrich 319, 349, 352
 Gyulai Pál 65, 77, 96, 98
 Haarscher, Guy 383
 Hamelin, Octave 160, 367
 Hartleben, Otto 123
 Hartmann, Eduard 104
 Hatvany Lajos 75, 76, 77, 96, 213, 394
 Hauptmann, Gerhart 35, 61, 99, 118,
 121, 123, 126, 129, 133, 149, 152,
 157, 169, 170, 171, 181, 198, 262,
 363
 Hauser Arnold 29, 101–104, 213, 396
 Hebbel, Christian Friedrich 33, 34, 118,
 119, 123, 124, 125, 126, 129, 131,
 132, 148, 151, 152, 156, 161, 168,

- 169, 180, 187, 297, 337, 363, 369,
380, 399
- Hegel, Georg Wilhelm 70, 71, 104, 153,
332, 333, 354
- Heiberg, Gunnar 180
- Heilborn, Ernst 356
- Heine (FrI.) 229
- Heine, Heinrich 374
- Helmholz, Hans F. 349
- Helmholtz, Hermann 261
- Hérakleitosz 114
- Herczeg Ferenc 33, 134, 135
- Herder, Johann Gottfried 346
- Hervieu, Paul 133
- Hessen, Robert 349
- Hettner, Hermann 151
- Hevesi Sándor 13, 23, 108
- Heymann, Moritz 231
- Heynen, W. 358
- Heyse, Paul 338
- Hildebrand, Adolf 261
- Hindenburg, Paul 192
- Hofmannsthal, Hugo von 35, 36, 79,
133, 149, 157, 253, 341, 363, 375,
384
- Holz, Arno 34, 291, 349
- Homérosz (Homer) 199, 201, 203, 309,
312, 313, 316, 319, 320, 328
- Horváth János 9, 12, 13, 20, 29, 80–85,
85–99, 174, 212, 213, 290, 394–
395
- Horváth Mihály 96
- Hölderlin, Friedrich 344
- Huch, Ricarda 356
- Hugó Károly 134
- Hugo, Victor 121, 133, 157, 181, 364,
408
- Humboldt, Wilhelm 241, 338
- Ibsen, Henrik 34, 118, 119, 121, 123,
124, 125, 126, 129, 132, 148, 152,
156, 169, 170, 171, 180, 363
- Ignotus (Veigelsberg Hugo) 10, 20, 21,
22, 37, 40, 62, 75, 76, 90, 94, 98,
208, 213, 341, 391, 394, 395
- Immermann, Karl 132, 338
- Imre Sándor 127
- Iványi Grünwald Béla 46
- Jacobsen, Jens Peter 314, 318, 322, 326,
329
- Jacobson, Siegfried 99
- Jahn, K. 356
- Janovics Jenő 363, 383
- Jaspers, Karl 237
- Jerome, Jerome K. 356
- Jób Dániel 9, 172
- Joël, Karl 370, 384
- Jókai Mór 151
- Jordan, Bruno 247, 270, 345
- Juhász Gyula 9, 11, 19, 29, 30, 36, 43,
66–67, 196–198, 208, 209, 211,
221, 389, 390, 392, 406
- Jung, Franz 191
- Kafka Margit 90, 395
- Kahn, Harry 231
- Kant, Immanuel 70, 102, 103, 104, 213,
309, 335, 342, 351
- Karádi Éva 230
- Kardos Péter 243
- Karinthy Frigyes 18, 30, 192–193, 220,
357, 405
- Kárpáti Aurél 23
- Kassák Lajos 189, 197, 219
- Kassner, Rudolf 12, 21, 45, 55, 59, 60,
61, 62, 66, 68, 73, 77, 78, 79, 81,
82, 110, 111, 158, 161, 174, 175,
176, 186, 216, 219, 227, 240, 253,
259, 260, 263, 267, 269, 270, 271,
278, 279, 281, 287, 290, 291, 292,
342, 346, 357, 376, 377, 382, 392,
394, 402
- Katona József 127, 134, 190
- Keats, John 158
- Kéki Lajos 208
- Kelecsényi János 12, 20, 29, 30, 77–80,
158, 174, 212, 394, 401
- Keller, Gottfried 84, 298, 338
- Kemény Simon 24
- Kernstok Károly 9, 45–54, 116, 209,
390

- Kerr, Alfred 59, 64, 65, 216, 266, 292, 345
- Kierkegaard, Sören 9, 21, 45, 55, 60, 68, 73, 78, 79, 81, 82, 83, 112, 136, 158, 255, 259, 260, 263, 267, 269, 270, 271, 275, 278, 281, 283, 287, 291, 377, 381, 382, 394
- Király György (Pétzeli Imre) 18, 20, 30, 194–195, 220, 406
- Kiss József 135
- Klee, Paul 357
- Kleist, Heinrich von 124, 131, 132, 146, 363, 379
- Kner Izidor 192
- Kodály Zoltán 342
- Kokoschka, Oscar 357
- Kollwitz, Käthe 357
- Komjáthy Jenő 43, 390
- Komlós Aladár 22
- Konnerth, Hermann 232
- Kont Ignác 233, 261, 363–364, 383, 408
- Kosztolányi Dezső 9, 24
- Kozári Gyula 20, 29, 73–75, 211–212, 393
- Köhler, Wilhelm 293
- Kracauer, Siegfried 237, 240, 248, 313–315, 315–321, 352
- Kralik, R. von 321, 356
- Krausz, Erwin Otto 247, 270–272, 345
- Krohner, Richard 357
- Kunfi Zsigmond 197
- Kutasi Elemér 13, 29, 112–116, 214, 397
- Kutzbach, K. A. 226, 342
- Kühnemann, E. 346
- Külpe, Oswald 232
- Lamarck, Jean-Baptiste 152
- Lamprecht, Karl 349
- Lanux, Pierre de 380
- Lask, Emil 232
- Lavedan, Henri 123, 125
- Lehmann, R. 351
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 344, 367
- Lemaître, Jules 64, 65, 85
- Lengyel Géza 9, 20, 29, 45–54, 209, 390
- Lengyel Menyhért 76, 127
- Leroux, Gaston 125
- Lessing, Gotthold Ephraim 124, 130, 131, 132, 151, 156, 168, 344, 363
- Liepe, Wolfgang 351
- Ligeti Ernő 10, 29, 59–61, 210, 391
- Liliencron, Detlev von 235, 291, 349, 375, 384
- Lindau, Paul 358
- Lionardo da Vinci 198
- Lippold, F. R. 351
- Lipps, Theodor 260, 343, 346
- Litván György 235
- Lorsy Ernő 215, 398
- Lublinski, Samuel 350
- Ludwig, Emil 247, 258–260, 343
- Ludwig, Otto 132, 338
- Lukács József 8, 228, 233
- Lukács Krisztina 31
- Lukács Móricz 207
- Luzzatti, Luigi 262, 265, 344
- Macaulay, Thomas 77
- Mach, Ernst 261
- Madách Imre 117, 127, 134, 195
- Maeterlinck, Maurice 31, 32, 35, 36, 85, 99, 119, 126, 133, 149, 151, 157, 170, 180, 195, 213, 363, 400, 401
- Mahler, Gustav 99
- Marholz, Werner 234
- Maillol, Aristide 61
- Mann, Thomas 172, 229, 247, 292, 298–301, 350, 357, 384
- Mannheim Károly (Karl) 23, 233, 247, 302–306, 342, 351
- Manzoni, Alessandro 338
- Marées, Hans von 16, 153, 154, 216, 401
- Márkus László 23
- Marsovszky Miklós 30, 201–206, 221
- Martinovics Ignác 41
- Maupassant, Guy de 380
- Maurus, Oscar 99
- Marx, Karl 71, 383, 393
- Meckauer, Walter 351

- Medvecký Frigyes 79
 Mehlis, Georg 237, 357
 Meilhac, Henri 364
 Merrill, Stuart 85, 213
 Messleny, Richard 321, 353
 Mestrovics, Ivan 162
 Meyer, Conrad Ferdinand 238, 299, 301, 322, 341, 353, 371, 384
 Meyer, Richard M. 30, 175, 176, 186, 219, 229, 247, 285–287, 291–292, 348, 349, 356, 403, 404
 Michaelis, Sophus 36, 208, 389
 Michelangelo Buonarroti 180, 183
 Mirbeau, Octave 76
 Mohácsi Jenő 99
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 124
 Molnár Ferenc 76, 135, 356
 Mombert, Alfred 375, 384
 Monet, Claude 379
 Montaigne, Michel 60, 67, 73, 80, 253, 261, 267, 378, 380, 410
 Moréas, Jean 85, 213
 Móricz Zsigmond 9, 40, 98, 186, 208
 Mörke, Eduard 84, 298, 338, 371, 384
 Munkácsy Mihály 116
 Murillo, Bartolomé Esteban 198
 Musil, Robert 229, 357
 Müller, Georg 229
 Müller, L. 391
 Müller-Freienfels, R. 247, 283–284, 347
 Münzer, Thomas, 237

 Nadler, J. 356
 Nagy Péter 40, 185–186, 218, 404
 Nassau, Elisabeth von 351
 Németh Andor 30, 198–201, 221, 406–407
 Neumann, Carl 232
 Newton, Isaac 151
 Nietzsche, Friedrich 79, 101, 104, 107, 114, 169, 213, 235, 261, 267, 273, 285, 291, 292, 301, 307, 334, 378, 380, 383, 410
 Nolde, Emil 357
 Novalis 9, 21, 45, 55, 60, 66, 68, 73, 79, 81, 82, 111, 158, 231, 232, 255, 260, 263, 264, 269, 270, 275, 278, 281, 283, 284, 287, 320, 338, 344, 377, 382, 394
 Nyíri János Kristóf 340

 Oláh Gábor 98
 Olsen, Regine 21, 78, 158, 255, 270, 271, 278, 377, 394
 Oppenheimer, Felix 358
 Osborn, M. 356
 Osvát Ernő 21, 22, 23, 24

 Palágyi Menyhért (Melchior) 79, 342
 Pascal, Blaise 372
 Pater, Walter 60, 73, 77, 79, 253, 263, 267, 341, 344, 345
 Paul, Jean 308, 338, 351
 Pauler Ákos 79
 Pázmány Péter 71, 393
 Peter, Kurt von 348
 Péterfy Jenő 10, 11, 62, 67, 127, 253, 341, 391, 392
 Petőfi Sándor 39, 40, 41, 76
 Petsch, R. 350
 Pétzeli Imre → Király György
 Pfeiffer, Alexander 356
 Philippe, Charles-Louis 23, 161, 229, 231, 235, 236, 259, 264, 269, 270, 271, 276, 278, 279, 282, 287, 291, 399, 370, 371, 372, 377, 378, 379, 381, 382, 410
 Pintér Jenő 14, 19, 20, 22, 195–196, 216, 221, 399, 400, 406
 Platón 60, 67, 73, 78, 80, 81, 110, 111, 160, 161, 253, 258, 263, 267, 309, 324, 334, 364, 368, 376, 377, 378, 380, 409
 Plehn, Maria 226
 Plótinosz 108
 Pniower, Otto 349
 Pogány József 11, 12, 20, 24, 29, 70–72, 211, 393
 Pontoppidan, Henrik 172, 229, 306, 325, 326, 339, 342, 356
 Popper Leó 10, 20, 23, 29, 56–59, 210,

- 214, 227, 232, 233, 234, 236, 260,
263, 341, 343, 344, 391, 397
- Porto-Riche, Georges 35, 133
- Prém József 33
- Przybyszewski, Stanislaw 133
- Psichiari, Jean 85, 213
- Puskin, Alekszander Szergejevics 121
- Raabe, Wilhelm 338
- Racine, Jean 156, 179, 369
- Radbruch, Gustav 237
- Rákosi Jenő 31, 35, 76, 134, 181
- Raphaël, G. 361, 382, 385, 411
- Rathenau, Walther 262, 264, 265, 344
- Reich, Emil 152
- Reiser, Anton 338
- Reiss, Erich 99
- Rembrandt 61, 198
- Renan, Joseph 33
- Renouvier, Charles 370, 383
- Reuter, Fritz 338
- Reviczky Gyula 43
- Rickert, Heinrich 230, 232, 332
- Riedl Frigyes 8, 31, 35, 207, 208
- Rilke, Rainer Maria 341, 375
- Rimbaud, Arthur 43
- Rippel-Rónai József 46
- Ritoók Emma 13, 16, 17, 20, 21, 23, 29,
30, 109–112, 162–171, 175, 213,
214, 217, 239, 247, 279–283, 346–
347, 397, 402
- Rodin, Auguste 61
- Rohde, Erwin 326, 334, 354
- Roller, 99
- Romain, Jules 375
- Rostand, Edmond 32, 36, 121, 123,
133, 157, 181, 364, 408
- Rovetta, Gerolamo 123
- Ruskin, John 79
- Saenger, Samuel 231, 238
- Sainte-Beuve, Charles 77, 151
- Salamon Ferenc 127
- Sardou, Victorien 119, 124
- Sas Andor 30, 186, 219, 404
- Sauer, August 356
- Scheffler, Karl 348
- Schelling, Friedrich Wilhelm 104
- Schiller, Friedrich 124, 126, 131, 132,
152, 241, 297, 338, 379
- Schlaf, Johannes 34, 133
- Schlegel, August Wilhelm 60, 257, 264
- Schlegel, Friedrich 175, 183, 240, 257,
264, 301
- Schlenther, Paul 152
- Schlösser, Manfred 346
- Schmidt, Erich 151
- Schmoller, Gustav 293, 350
- Schnitzler, Arthur 35, 129, 133
- Schopenhauer, Arthur 24, 79, 104, 115,
143, 261, 285, 397
- Schotte, Walter 358
- Schöpflin Aladár 210
- Schubert, 374
- Scott, Walter 338
- Sebestyén Károly 14, 20, 117–119, 135,
215, 398
- Seidler Irma 234, 341
- Shakespeare, William 36, 94, 116, 122,
129, 131, 146, 152, 156, 178, 196,
198, 208, 287, 349, 379
- Shaw, George Bernard 33, 35, 99, 118,
126, 133, 149, 151, 170, 183, 292,
356
- Shelley, Percy Bysshe 66
- Silesius, Angelus 153
- Simmel, Georg 17, 116, 182, 215, 227,
229, 232, 233, 237, 253, 267, 342,
345, 346, 356, 370, 384, 398, 403
- Singer, Kurt 346
- Singer Zsigmond (Sigmund) 227, 358
- Somló Sándor 76, 127
- Somlyó Zoltán 22
- Spencer, Herbert 105
- Spengler, Oswald 320, 331, 332, 333,
354
- Spielhagen, Friedrich 326, 354
- Spinoza, Baruch 344, 368
- Spitteler, Karl 353
- Staerk, Franz H. 248, 327–330, 354
- Staudinger, Hans 292
- Stecchetti, Lorenzo 43

- Stein, Ludwig 228, 233, 247, 261–265, 344, 358
 Stendhal, Henri Beyle 349
 Steppuhn, Friedrich 230
 Stern Elza 232
 Stern, Julius 248, 326, 353–354
 Sterne, Lawrence 9, 45, 55, 67, 68, 69, 79, 81, 111, 112, 226, 231, 264, 269, 270, 278, 282, 285, 377, 381, 382, 392, 394
 Sternheim, Carl 99, 330, 354
 Stoeßl, Otto 232
 Storm, Theodor 9, 45, 55, 66, 68, 78, 81, 82, 83, 84, 111, 112, 115, 255, 260, 263, 269, 270, 271, 278, 283, 284, 285, 287, 298, 301, 348, 350, 370, 371, 372, 377, 381, 382, 397
 Strecker, Karl 59
 Strindberg, August 34, 35, 118, 119, 132, 149, 169, 172, 389
 Sudermann, Hermann 123, 133
 Susman, Margarete (Bendemann) 230, 231, 232, 237, 239, 240, 247, 248, 272–277, 307–313, 346, 351, 356
 Szabó Dezső 22
 Szabolcsi Lajos 10, 20, 64–65, 210, 211, 391
 Széchenyi István 181
 Szemere György 127
 Szigligeti Ede 127, 134
 Szilágyi Géza 342
 Szilasi Vilmos 108
 Szini Gyula 186
 Szókratész (Sokrates) 40, 80, 81, 259
 Szomory Dezső 13, 14, 76, 84, 86, 87, 90, 96, 97, 127, 395
 Szophoklész (Sophocle) 379
 Tábori Róber 342
 Tagger, Theodor (Bruckner, Ferdinand) 247, 288–291, 349
 Taine, Hyppolite 77, 151
 Tarde, Gabriel 367
 Tennyson, Alfred 76
 Terentius 131
 Thoma, Ludwig 356
 Tihanyi Lajos 49
 Tiziano Vecellio 198
 Tolsztoj, (Tolstoi) Lev Nyikolajevics 34, 119, 125, 129, 288, 306, 312, 314, 319, 325, 326, 329, 338, 356
 Tompa Mihály 76, 117
 Tóth Árpád 187, 208, 219
 Tóth Ede 127
 Troeltsch, Ernst 232
 Ullmann, Ludwig 99
 Vajda Ernő 15, 30, 136–150, 216, 400–401
 Várad Antal 76
 Varjas Sándor 17, 30, 182–185, 218, 404
 Veigelsberg Leó 358
 Vergilius 59
 Verlaine, Paul 43, 65, 374, 375
 Vértsey Jenő 14, 20, 29, 120–127, 136, 175, 215, 398–399, 400
 Vészi József 358
 Voinovich Géza 126
 Volkelt, Johannes 77, 351
 Vörösmarty Mihály 76, 96, 127
 Wagner, Richard 50, 198, 291
 Wassermann, Jakob 292, 349
 Weber, Alfred 232, 237, 238, 247, 292–296, 349–350
 Weber, Marianne 234, 350
 Weber, Max 232, 350
 Wedekind, Frank 33, 35, 133, 149, 151, 170
 Weilen, Alexander von 247, 296–298, 350
 Wells, H.G. 356
 Werfel, Franz 357
 Werner, Richard Maria 152
 Werner, Zacharias 77
 Whitman, Walt 288
 Wiegand, Wilhelm 349
 Wilbrandt, Adolf 33
 Wilde, Oscar 31, 33, 35, 60, 73, 170

Wildgans, Anton 345
Windelband, Wilhelm 104, 230, 232
Witkowski, Georg 358
Wolff, Pierre 125
Worringer, Wilhelm 232
Wundt, Wilhelm 104, 106

Zalai Béla 23, 351
Zalán Dénes 243
Zeller, Eduard 105, 261, 344
Ziegler, Leopold 213, 232
Zobelitz, F. von 358
Zola, Emile 34, 76, 119, 124, 132
Zweig, Arnold 357

TARTALOM

I. Magyar nyelvű recepció	5
Tímár Árpád: Lukács György ifjúkori műveinek fogadtatása Magyarországon	7
Magyar nyelvű szövegek	27
A magyar nyelvű szövegek jegyzéke	29
Jegyzetek	207
II. Német és francia nyelvű recepció	223
Bendl Júlia: Az ifjú Lukács német és francia nyelvű recepciója . .	225
Szerkesztői megjegyzések	242
Német nyelvű szövegek	245
A német nyelvű szövegek jegyzéke	247
Jegyzetek a német nyelvű szövegekhez	341
A német nyelvű folyóiratok jegyzéke	356
Francia nyelvű szövegek	359
A francia nyelvű szövegek jegyzéke	361
Jegyzetek a francia nyelvű szövegekhez	383
A magyar és a francia nyelvű írások német nyelvű összefoglalója .	387
Névmutató	413

I N H A L T

I. Ungarische Rezeption	5
Árpád Tímár: Ungarische Rezeption der frühen Werke von Georg Lukács	7
Texte auf ungarisch	27
Verzeichnis der ungarischen Texte	29
Anmerkungen	207
II. Deutschsprachige und französische Rezeption	223
Júlia Bendl: Zur deutschsprachigen und französischen Rezeption des jungen Lukács	225
Editorische Bemerkungen	242
Texte auf deutsch	245
Verzeichnis der deutschsprachigen Texte	247
Anmerkungen zu den deutschsprachigen Texten	341
Verzeichnis der deutschsprachigen Zeitschriften	356
Texte auf französisch	359
Verzeichnis der französischen Texte	361
Anmerkungen zu den französischen Texten	383
Deutsche Übersicht der ungarischen und französischen Artikel . .	387
Namenverzeichnis	413

Archívumi Füzetek

A sorozatban megjelent:

- I. Balázs Béla levelei Lukács Györgyhez – Egy szövetség dokumentumai**
- II. Béla Zalai: Allgemeine Theorie der Systeme**
- III. Lukács-recepció Nyugat-Európában (1956–1963)**
- IV. Ernst Bloch und Georg Lukács – Dokumente zum 100. Geburtstag**
- V. Bauer Hilda: Emlékeim – Levelek Lukácshoz**
- VI. Ladislaus Radványi: Der Chiasmus**
- VII. Írástudó nemzedékek – A Polányi család története dokumentumokban**
- VIII. Béla Fogarasi: Parallele und Divergenz**

Műhely – Mesterházi Miklós: A messianizmus történetfilozófia – Lukács György munkássága a húszas években

Az Archívumi Füzetek kaphatók

**a Magiszter könyvesboltban (Budapest, V. Városház u. 1.),
valamint**

a Lukács Archívumban (Budapest, V. Belgrád rakpart 2.)

És amiáltal Marées naggyá lett, annak köszönheti Lukács rendkívüli eredményeit és munkájának rendkívüli jelentőségét. A tudomány osztódás útján való szaporodásának és az érzés kritikátlan terjengésének éveiben ez egyszer az érzés biztos irányt jelöl a tudomány elé, és a tudomány által igazi mi-voltára tisztul az érzés. Ez óvja meg a tudományt a skolasztikába tévedéstől, és a lírát az impresszionizmussá posványosodástól, általa emelkedik tudománnyá a tudománytalan ismerethalmaz, itt megvan a formai kritérium, és megvan a tartalom súlya.

Feleky Géza

Seit dem Erscheinen der Essays von Péterfy ist dies der erste Essayband, die die ungarische Literatur aufzuweisen hat.

F. Baumgarten

Zu den ganz wenigen Essayisten, die wir in Deutschland besitzen, ist ein vollwertiger neuer gekommen: Georg von Lukács mit dem Buche „Die Seele und die Formen.“

F. Blei